UNA COPIA LIRE CINQUANTA
...MENTO DI «IDEA»
... PIETRO BARBIERI
...DAZIONE, AMMINISTRAZIONE
...del Corso, 18 – Telefono 60-427
I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 1 - ROMA, 6 GENNAIO 1952
Abbonamento annuo L. 2000
Conto corrente postale 1/2160
Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63903
Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

IL PROGRESSO TECNICO E LA CIVILTÀ

La civiltà meccanica moderna, creata dai ritrovati della scienza, è un bene o segna un regresso nei campi morale e sociale?

Sarebbe ingenuo voler rispondere a questa domanda con poco più di un monosillabo. Tutto quanto può sensatamente tentarsi è un bilancio del bene e del male, non però con la pretesa di arrivare ad un saldo attivo o passivo, che possa essere da tutti accettato. Per ottenere questo, occorrerebbe un criterio obiettivo di giudizio, che nel fatto non esiste, perchè il valore ed il peso di quasi tutte le voci del bilancio, dipendono da elementi sentimentali, più che da elementi intellettivi.

Per mio conto propendo per un saldo attivo; il lettore giudicherà quanto la mia opinione possa esser fondata.

La creazione dell'industrialismo, i suoi sorprendenti progressi ed il conseguente enorme aumento della produzione, hanno notevolmente elevato il tenor medio del vivere e permesso di affrontare, senza scosse violente, il rapido incremento demografico, che in alcuni decenni ha più che raddoppiato la popolazione mondiale.

Le migliorate condizioni igieniche ed i progressi delle scienze biologiche e mediche hanno alla lor volta contribuito ad aumentare la durata media della vita e ad accrescere la potenzialità produttiva degl'individui e delle masse. La civiltà moderna ha finito così col legarsi inscindibilmente, in un rapporto invertibile di causa ed effetto, all'aumento della popolazione, tanto da doversi considerare provvidenziali i progressi scientifici e le loro applicazioni, senza cui, negli ultimi 150 anni, saremmo andati incontro a disastrose crisi alimentari ed economiche.

Ma vi è di più e, sotto l'aspetto sociale, di meglio. L'industrialismo ha invero determinato la nascita delle organizzazioni sindacali e posto così innanzi i problemi di giustizia e di elevazione materiale e culturale delle classi lavoratrici e provocato l'avvio alla loro soluzione, con benefiche ripercussioni sociali, delle quali non c'è che da compiacersi se la fraternità degli uomini, proclamata dal Cristo, non è un nome vano.

L'uguaglianza del diritto al godimento dei beni materiali e spirituali della vita e del diritto e del dovere di ciascuno al lavoro a lui appropriato, retaggio del mondo moderno, era inconcepibile nella pratica sociale del mondo grecoromano e di quello medievale, pur essendo consacrata da secoli nelle scritture sacre e propagata dai santi e dai sapienti, che ne furono interpreti.

Al pieno raggiungimento di questo ideal limite, che dovrebbe dare alla società umana una tranquillità e sicurezza, si frappongono ancora parecchi ostacoli, taluni dei quali nascono dalla stessa civiltà meccanica e dalla potenza distruttiva dei mezzi bellici ch'essa è capace di apprestare e che rende più generali e più disastrose le guerre. E' un'alterna vicenda di azioni e di reazioni, che si determina fatalmente in ogni processo dinamico, anche sociale.

Ma, comunque, è già un segno confortante di progresso morale e civile che da nessuna parte si osi oggi di porre in dubbio questo principio di uguaglianza e che le dottrine politiche di ogni partito ed in ogni paese sieno da esso dominate.

Il cosidetto accorciamento delle distanze può esser incomodo per taluni privilegiati; ma il riconoscimento della necessità umana e sociale di soddisfare i più impellenti bisogni di tutta la popolazione, per raggiungere livelli sempre meno instabili di equilibrio politico-sociale, circoscrive a poco a poco egoismi e particolarismi; ed un senso generale di equità li debella e ci fa insorgere contro le miserie e le sventure immeritate.

Vi è tuttavia nella prassi dell'industrialismo un aspetto umano negativo, che non può tacersi.

Le macchine, queste dominatrici della civiltà, che, come diceva lo scrittore giapponese Anesaki, bisogna riuscire a signoreggiare, per non esserne schiavi, sono nate soltanto da poco più d'un secolo.

Per millenni, prima dell'ottocento, non furono infatti inventati che strumenti di lavoro azionati dall'energia muscolare dell'uomo o degli animali e solamente in qualche raro caso dal moto dell'acqua o dall'aria. Orbene, la stessa necessità di legare il funzionamento di questi strumenti ad un uomo o a pochi uomini, riduceva il lavoro alle botteghe degli artigiani ed il lavoro agricolo a forme patriarcali di cooperazione dell'uomo con le bestie da tiro.

Tutto ciò è quasi completamente scomparso; sicchè oggi il lavoratore manuale e perfino, talvolta, il lavoratore intellettuale, è trasformato in frammento d'un immane sistema di macchine o d'una mastodontica organizzazione industriale, dove la personalità si attenua o sparisce, senza la coscienza e la soddisfazione del proprio contributo allo scopo finale; il che elimina gran parte della gioia del lavoro, che s'accompagna alla creazione autonoma.

Provate ad avvicinare qualche superstite artigiano o il mezzadro di campagna, che compie l'opera sua con libera scelta del tempo e dei modi del lavoro e con la soddisfazione di vedere in breve termine il frutto completo della propria fatica; e troverete in lui, come conseguenza di questa autonomia, più acuto senso di responsabilità e più volenteroso adattamento allo sforzo, che ogni lavoro comporta.

Ad onta di ciò bisogna piegarsi alla scomparsa del lavoro individuale, in quanto è una necessità inderogabile dell'industrialismo. Occorre per questo restituire all'uomo, sotto altra forma, se non il lavoro, per lo meno il piacere dell'apprendere autonomo, non solo nel proprio campo specifico, ma anche, e soprattutto, nella sfera culturale generale. Ciò è per fortuna reso gradualmente possibile dall'elevarsi del rendimento dell'organizzazione tecnico-industriale della società e dalla conseguente riduzione delle ore di lavoro.

L'ampliarsi delle possibilità di vita autonoma del lavoratore, corrisponde d'altronde ad un interesse della produzione, il cui accrescersi condiziona ed è condizionato, dal moltiplicarsi e dal potenziarsi del produttore-consumatore. Questo, come si sa, è uno dei canoni della produttività americana, il quale però non può trovare larga e immediata applicazione nei paesi deficienti di materie prime, dove spesso il moltiplicarsi dei produttori-consumatori renderebbe impossibile il soddisfacimento dei più elementari bisogni per taluni di essi, meno fortunati o meno agguerriti.

Vi è dunque in tutto ciò una premessa di giustizia sociale, non peranco realizzata, e che non si risolve nell'ambito nazionale. Essa riguarda l'equa ripartizione fra i popoli delle disponibilità mondiali di materie prime. Premessa di giustizia sociale, sì, ma anche di pace internazionale!

Questo problema può oggi comunque esser posto con qualche probabilità di venir considerato seriamente e concretamente in un avvenire non lontano, perchè la scienza, annullando a poco a poco, con la crescente rapidità e molteplicità dei mezzi di comunicazione, la distanza fra i vari punti del globo e lasciando perfino prevedere la possibilità di prossime comunicazioni interplanetarie, ha finito col dare consistenza reale al concetto di umanità che alla fine del settecento era poco più di un'astratta espressione verbale.

Le sventure o le fortune degli individui e dei popoli, dovunque si manifestino, sono invero oggi immediatamente conosciute e sentite dai popoli più lontani, attraverso ad un vero e proprio sistema nervoso dell'umanità, come se questa fosse un solo essere.

Ne abbiamo avuto un esempio commovente e confortante nella dolorosa contingenza dell'inondazione di una regione ricca e fertile del bacino del Po. Alla solidarietà degl'italiani verso i fratelli colpiti dalla grave sventura, si è aggiunta la solidarietà spesso volte operante, di tutto il mondo civile.

Questi dunque sono influssi morali indubbiamente benefici della scienza, ai quali può aggiungersi l'incivilimento delle razze e la loro immissione nei vortici del progresso, che coopera a creare una coscienza umana veramente universale.

Dopo quasi un millennio dalla caduta dell'impero, Dante lo sognava e lo invocava quale strumento di civiltà unificatrice. Oggi gl'imperi cadono o si sgretolano e non è più per questa via, che ha costato dolori e sangue, che la società umana tende verso l'unità. E' invece attraverso l'allargarsi del pur nobilissimo concetto di Patria.

Ai tempi del Poeta la Patria era il natio loco che «un muro ed una fossa serra». Nel secolo XIX e nei secoli precedenti si passò dalla Città alla Nazione; alla metà del secolo XX il concetto si allarga ancora (e speriamo nel modo più concreto!) dalle Nazioni ai Continenti, alcuni dei quali, come l'Asia e l'Africa, entrano oggi nella nuova storia, non più quali oggetti, ma quali operanti soggetti.

L'allargarsi dei confini delle patrie, diminuisce le barriere che dividono i popoli ed elimina così parecchie cause dei conflitti.

Sfortunatamente non tutte! L'umanità, ancor dolorante delle piaghe aperte nel suo corpo dalle tragedie di questo secolo, attende trepidante un modus vivendi a lungo respiro fra i colossi avversi.

La guerra fredda ci fa passare quasi ogni giorno vicino a polveriere cariche, qualche riservetta salta, ma tuttavia si accende nel cuore una fiammella di speranza, se si pensa che per molto meno in altri tempi già sarebbe avvenuto l'irreparabile. A quanto sembra, dunque, le forme morali agiscono, e tutti si ritraggono dinanzi alla tremenda responsabilità d'un altro conflitto

Continua a pag. 2

Francesco Severi

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Scienze

Musica - Radio - Teatro

LA STORIA E LE FORME

Chi scrive una storia di uomini e di eventi, di creazioni e di istituti è come chi compia un viaggio. E' stato osservato che la strada è tanto nel suo sviluppo concreto di fondo e di tracciato, di curve e di paesaggio, quanto nelle gambe e negli occhi del viandante, nel volante e nell'animo del viaggiatore, che ha voglia e modo di guardare e di non guardare, di indugiare e di correre. Non per nulla la parola « via » ha sempre un valore che può essere ora oggettivo, ora soggettivo, e cioè via come traccia sulla terra e via come cammino che ciascuno percorre con il proprio stento o con la propria gioia, con la propria ansia e con la propria meta. Alcuni anni fa nei quaderni della rivista filologica « Hermes » fu pubblicato un ampio saggio per illustrare quanto produttiva sia stata presso i greci più antichi la immagine del sentiero, per indicare tutte le attività umane, le quali hanno uno sviluppo, che è tanto in noi quanto è nelle cose.

La storiografia naturalmente non è un percorrere a caso, senza vedere o senza fermare il veduto in un dato di conoscenza: difatti, la stessa parola greca *historia* è formata dalla radice del « vedere » *uid-*, lat. *video*, e dal suffisso *-tor*, che è suffisso di nome di agente: un vedere attivamente, un osservare le cose con perfetta padronanza da poterne testimoniare; quindi un conoscere.

E' un fatto che quello che incontriamo nel nostro cammino diventa conoscere solo se dentro di noi si organizza in schemi, ci appaia in forme, poichè il particolare diventa vero conoscere, solo se, oltrepassando i confini della percezione e dell'intuizione, raggiunge la stabilità chiara e sicura della forma, che di ogni particolare cosa ed evento riassume l'essenza comune, per il nostro riconoscere.

Ogni attività creativa si realizza necessariamente attraverso forme che sono la sua tecnica; e ciò agevola di gran lunga l'opera dello storico chè trova già nelle cose stesse gli elementi del suo conoscere. La storiografia più recente, specie quella letteraria, muovendo da principi teorici non sinceramente assimilati, si è data l'aria di rinunziare a giovarsi dei criteri di classificazione forniti da una millenaria esperienza, critica e come ha respinto l'analisi della tecnica linguistica, fatta in base ai principi illustri della retorica, una delle sette arti liberali, così ha creduto di potere fare a meno dei generi letterari, che, come tutti sanno, costituiscono una realtà che impone la sua legge, specie nell'arte antica.

Ma è stato un atteggiamento teorico, un vezzo intellettuale, che avrebbe certo causato una maggiore confusione, se appunto la realtà delle cose non si fosse di per sè fatta valere. Se si guarda intorno, di tutto lo sforzo di rivalutazione critica delle opere d'arte in tutti i campi, e specie in quello delle lettere, non pare che molto rimanga all'infuori di ciò che è studio di forme, indagine della storicità dell'opera, giacchè tutto il resto si denunzia come esercitazione personale, pagina scritta per il proprio diletto e il proprio capriccio, anche se ispirata dalla presunzione di insegnare agli altri quello che non è insegnabile.

Quando fu pubblicata in prima edizione la « Storia della letteratura latina » di Vincenzo Ussani, potemmo osservare come in essa il rilievo dato agli aspetti tecnici dell'opera d'arte non fosse affatto a detrimento della caratterizzazione della personalità del singolo scrittore. (Marzocco, 12 ottobre 1930). Ora che l'opera, dopo numerose ristampe, appare in seconda edizione, (1) riteniamo necessario precisare che la personalità dei singoli scrittori risulta nitida e chiara, appunto per il rilievo dato a tutta la storicità, in cui si inserisce e si determina la creatività di ciascuno. In questo senso l'opera dell'Ussani è veramente esemplare: un'informazione compiuta dà alimento ad una problematica sobria ed essenziale; il giudizio equilibrato pone le cose in una luce di razionalità convinta e convincente; nè la singola opera, nè il singolo scrittore sono isolati, ma tutto l'insieme costituisce un armonioso complesso, nel legame della comune latinità, come si riflette viva, sicura e senza anacronismi nella coscienza dello storico.

Investe la forma il problema, immancabilmente dibattuto da chi si occupa di letteratura latina, del rapporto fra questa e la greca che l'ha preceduta. I moderni, con un certo malanimo, ne hanno fatto una questione di originalità e hanno rimproverato ai Romani le loro imitazioni, quasi che ciò fosse indizio di scarso genio inventivo. Avvedutamente l'Ussani si è accinto a trattare il problema, dopo avere delineato le primitive e spontanee forme, in cui si atteggiò la creatività poetica dei romani, avanti che si creasse quella cultura, alla quale la grecità fornì largo alimento. Affrontando poi il tema negli stessi termini in cui dal romanticismo in poi è stato posto dalla filologia d'oltralpe, non gli è riuscito difficile riunire i tratti salienti, che caratterizzano l'arte romana e che si assommano in una partecipazione palese dell'autore all'opera creata, come *pathos* e come *gravitas*, come umorismo e realismo, come sentimento della natura e vivo senso della dignità nel rapporto fra uomini. L'arte greca si sviluppa su un altro piano; in virtù di una potenza plastica, unica al mondo, essa ha creato le forme visive, reali, in cui la coscienza si ritrova come religiosità, come fantasia, come esigenza etica, come pensiero; un mondo più obiettivo, più staccato in cui il sentimento vive nella forma, e non nella parola che più lega alla persona. Questa eccezionale potenza di obiettivazione propria del genio greco, mentre nel rapporto intuitivo con la natura ha dato origine a un'arte di stile e di bellezza inconfondibili, nel rapporto razionale è riuscita a gettare le basi del conoscere scientifico.

Chi ha senso della parola come forma della coscienza si ritrova certo più con la poesia latina che con la greca. Solo la sua fondamentale tempra di filologo può renderci conto dell'entusiasmo con cui Federico Nietzsche esalta la poesia latina anche nei confronti della greca: « Il mio senso dello stile, dell'epigramma come stile si svegliò quasi improvvisamente nel mio primo contatto con Sallustio ... Non diversamente mi accadde nel primo contatto con Orazio. Sino ad oggi non mi si è dato di trovare in nessun altro

Continua a pag. 4

Antonino Pagliaro

SIMULACRI E REALTÀ

TELEGRAMMI AL PASSATO

Il solito Pietro e i soliti osservatori A, B, C, muniti dei soliti orologi sincronizzati per l'esperienza di Einstein.

Pietro è in viaggio, come è in viaggio la luce. Le velocità rispettive sono di 299,985 chilometri per il primo e di 300,000 per l'altra. Che notizie ci porta Pietro dal suo viaggio? Queste: mentre lui è vissuto due anni, la terra è invecchiata di due secoli. Concludono gli iniziati alla teoria: Per gli spettatori Pietro ha impiegato due secoli per tornare al punto di partenza.

Ah, questo sì che è lo spettacolo più bello e interessante che ci può essere offerto. Se si ha la ventura di essere nominato spettatore, due secoli di vita sono assicurati. Perchè se è infallibile l'esperimento, infallibili parimenti devono essere i dati.

Pietro viaggia nel futuro; gli spettatori con l'orologio in mano sono per duecento anni al sicuro della morte. E possibile a Pietro che ha dimenticato qualcosa, telegrafare al passato? No, rispondono gli esperti, la teoria non lo consente.

Mentre il passato ingoia il 1951, queste considerazioni che sul principio potevano far fiorire la speranza di un riscatto del passato, ci danno conferma più ancora sull'irrevocabile tempo. E poichè non è consentito nemmeno per cinsestiana concessione telegrafare al passato, nel partire il primo dell'anno per il futuro è meglio non dimenticare nulla nel fare il bagaglio.

I LADRONI

Tutta l'umanità è in noi, asserisce un saggista. Tutta l'umanità, la buona e la cattiva; ciascuno perciò come ciecamente, come per giuoco del caso ha la sua parte di crocifissione. Ma tutta l'umanità è contaminata dalla malizia del peccato: siamo tutti, ladroni in croce.

Pure una differenza ci ha da essere per il Buono e il Cattivo ladrone, pensiamo noi. Sì, risponde il saggista. Il Buon ladrone è colui che si volge verso il Giusto immolato; il cattivo rifiuta e impreca. L'uno e l'altro sono sulla Croce, legati non inchiodati, come segno assolutamente chiaro della vanità del sangue che potrebbero versare, affinchè il nostro sangue valga qualcosa, bisogna che coli quello del Giusto.

Questa riflessione del saggista appena nota, è soffocata da un'altra che la dissolve. L'uomo d'oggi ha abolito la distinzione tra Buono e Cattivo ladrone, e quindi nè accetta nè rifiuta la sofferenza; l'anestetizza. Chi soffre è stupido, perchè ignora l'esistenza di una tecnica approntata per tener lontano il dolore, sia fisico che morale. Voler quindi dar senso alla sofferenza è abusiva esportazione di significati falsi, colà dove essi non hanno nè possono aver corso. Se questa è la conclusione, la pietà umana è una secrezione di ghiandola che col tempo regredirà fino a scomparire, o avrà la stessa sorte dell'appendice che è sempre prudente asportare quando è soggetta ad infiammazioni.

QUOD LICET...

Ciò ch'è lecito a Giove, non è lecito al bove. Un certo latino lo afferma: « quod licet Iovi non licet bovi ». Costruisco la reciproca: « quod licet bovi non licet Iovi ». Funziona. Forse che Giove può dar di corna? No certamente. Dunque il bue può far certe cose che a Giove non son lecite. Un limite per il tonante e un limite per il muggente sono segnati, e c'è da stare a codesto limite. Ma ecco Giove scuotere il capo a sentire parlare di confini. Chi ardirebbe contrassegnare con un qualsiasi limite lo sterminato potere di Giove? Qui cominciano i guai. Giove non dice che vuol dar cornate o muggire; afferma però che il lecito e l'illecito sono latitudini di sfere così piccine da servirsi soltanto da esercizio di palleggio. Non è vero signor giurista? Cenno affermativo di costui. Quicquid libet pro licito... E che Giove sarebbe, se non potesse render lecito ciò che gli piace? E se vorrà levarsi il capriccio di muggire, potrà farlo. Anche rizzar le corna e ritirarle come le lumache. Rivendicati a sè questi diritti, Giove si dà ad esercitarli, con questa alternanza: in pubblico dà cornate, in privato muggisce. Quando scende nell'arena della pubblica opinione, getta il terrore, calpesta o solleva in aria chi gli capita.

Se ora il tonante ha mutato nome e si chiama... (come si chiama?) non ha però cangiato costume. Muggisce nella cerchia degli intimi, ma muggisce sapienza. L'ammirazione per codesti muggiti squilla come da tromba del giudizio. Ma lo spettacolo più bello Giove lo offre quando schiaccia chi gli capita e solleva ai fastigi del potere chi ha la ventura di trovarsi a tiro quando infuria.

Varius

ARTE E MORALITÀ NEL PENSIERO DI STURZO

Era ed è opinione abbastanza diffusa che i problemi dell'arte non abbiano a che vedere con il problema morale e che la creazione artistica risulti tanto più genuina quanto più maturata al di fuori di ogni motivo o interesse extraestetico. La complessa questione inerente ai rapporti tra etica ed estetica nell'unità dinamica dello spirito si è sempre presentata all'indagine della critica come una grossa difficoltà ed anche in questo campo occorre soprattutto diffidare delle tesi che semplicisticamente presumono di offrirsi come definitive. Forse una delle cause non ultime dell'opinione sopra riferita è da ricercarsi nell'equivoco in cui facilmente si incorre scambiando l'« involontarietà » dell'ispirazione — nucleo germinale da cui muove l'artista — con la presunta « atarassia » e quasi irresponsabilità della genesi di un'opera d'arte. Sì che, per illazione, della amoralità (per non parlare addirittura di immoralità) di un artista e dei suoi lavori nessuno dovrebbe stupirsi, trattandosi quasi di una peculiarità sia dell'esperienza estetica che di quella artistica.

Un interessante contributo alla specifica chiarificazione di tale argomento ci offriva Luigi Sturzo con un acuto saggio pubblicato qualche tempo fa, per la prima volta, su un periodico culturale romano (« La Via », 10 dicembre 1949), che costituiva, in sostanza, l'abbozzo di una sua originale teoria su *L'interiore moralità dell'arte*, sulla quale non sarà inutile trattenersi brevemente anche perchè tale scritto non ha avuto modo di raggiungere che una limitata cerchia di lettori.

•

Il saggio di Sturzo — corredato con discrezione, in chiave salomonica — muove alla critica della comune credenza secondo cui la « moralità » si considera nei confronti dell'arte una *qualità esteriore*, necessaria posizione entro la quale si generano e si giustificano i concetti di *arte autonoma* e di *arte eteronoma*, sicchè essi pertanto riconducibili all'equivoco che la morale debba intendersi come « legge esteriore all'uomo e alle sue attività ». Se la legge morale non può nè deve intendersi se non come legge interiore all'articolata fenomenologia dell'agire umano (e l'estetizzazione di tale legge non è che una riprova della naturale socialità dell'uomo), dal momento che l'arte trova proprio in quel complesso mondo dello spirito e delle opere la sua necessaria piattaforma genetica, come potrà dunque considerarsi legittimo il criterio di studiare separatamente il valore estetico e il valore etico di un'opera d'arte? (Non par qui di avvertire una segreta concordanza con quella metodologia critica che da tempo rifiuta una ortodossa adesione al criterio discriminante fondato sulla formula poesia — non poesia?). La linea di sviluppo che Sturzo segue nella sua teorica ha d'altronde una sua irrefutabile coerenza, in quanto saldamente vincolata da un presupposto di base: *l'uomo è un tutto inscindibile*. Qui è l'*implicazione* che la vince sulla *distinzione*: la categoria — strumento gnoseologico dal quale non possiamo prescindere — non deve mai rinunciare al suo carattere spiccatamente funzionale, entificando in astratte ipostasi quelli che non sono che i predicati di un'unica sostanza. E se anche Sturzo sembra arenarsi ad una metafisica dei valori (verità — bontà — bellezza) di ispirazione platonizzante, subito integra tale posizione in una visione che diremmo concreta della nostra realtà: « nel concreto dell'attività umana sono sempre mescolati il falso, il male e il brutto con il bello in una imprecisabile molteplicità di gradi e di qualità ». Non mancano, è vero, anche nel pensiero di Sturzo motivi ai quali sarebbe agevole porre serie obiezioni, come là dove egli afferma che il male, il falso e il brutto non esistono in natura, quasi disvalori — e come tali privi di sostanza — da contrapporsi ai valori *bene*, *verità*, *bellezza*, quando, su un piano gnoseologico, dovrebbero, sia i primi che i secondi accogliersi come categorizzazioni dello spirito. Ma Sturzo è più vicino a S. Agostino che a Kant, il male è non-bene, il vero non può essere posto alla stessa stregua del falso, nè il bello a quella del brutto. Inoltre le tre sostanziali attribuzioni dell'essere spirituale reciprocamente si vincolano e si compenetrano; e proprio qui è il fulcro su cui si appoggia la sua concezione estetica: « *Il vero in quanto è un bene che si ammira e desta gioia è anche bello* ». Tale rapporto tra vero, buono e bello, inerente a qualsiasi attività umana, non può dunque venir meno nella creazione artistica, nella quale anzi occorre, affinchè l'opera attinga la perfezione, che tale rapporto sia approfondito e interiorizzato. Ecco dunque la *superficialità* rivelarsi come manchevolezza grande, anzi come principio di falsità e quindi di bruttezza, mentre la *sincerità*, consentendo all'artista di calarsi nel profondo del suo spirito, lo salverà dall'aridità del puro gioco formale, da un tecnicismo raffinato ma sterile. (Se « per sincerità s'intende il dovere morale di non ingannare il prossimo » — osserva il Croce fermo sulle sue ben note distinzioni — « in tal caso è cosa estranea all'artista ». Ma anche da questo punto di vista a chi ben guardi non dovrebbe sembrare cosa estranea, qualora si intenda appunto come Sturzo *sincerità* nel suo senso più profondo e cioè impegno — cui coscientemente l'artista dovrebbe aderire — di rilevare nell'opera la parte più genuina ed autentica di sè, per non ingannare gli altri e soprattutto se stesso. Non si tratterà beninteso, di sincerità come trascrizione puntuale della realtà esterna e immediata, ma di fedeltà alle ragioni più profonde del proprio spirito, ed ecco che il « tema », il « soggetto » avrà sempre un significato relativo, funzionale e quasi di schermo (si pensi, per un Leopardi, alle *favole antiche* o al *canto del pastore*): sincerità sarà dunque da intendersi non tanto o almeno non solo come *pienezza e verità dell'espressione* (Croce), quanto come fedeltà alle più autentiche ragioni del proprio spirito. E proprio in questo senso la sincerità potrà intendersi come elemento sostanziale dell'intima eticità dell'arte, in quanto fedeltà a quel vero che non dovremo assumere in una esterna e contenutistica accezione di « realtà ». « L'ammirazione estetica, la gioia artistica — scrive Luigi Sturzo — sono beni reali dello spirito e non possono essere desiderati che per sè stessi come bene. Così concepito il bello, esso è fondamentalmente etico: e in quel che manca di eticità intrinseca, mancherà anche di esteticità ». Come si vede il « diletto » non è qui proposto come finalità dell'arte su un piano di vero sensibilismo immanentistico, ma in funzione squisitamente catartica, in cui la fruizione del bello media una più profonda esperienza dello spirito: fruizione che non si esaurisce pertanto nella conoscenza di una realtà sensibile rappresentata di una presunta e discutibilissima obiettività ma anzi è di quella intimo ripensamento e trasfigurazione: « idealizzazione », insomma. Forse proprio per questo motivo il pensiero di Sturzo viene assumendo una più sicura e persuasiva fisionomia: « Allora si può parlare di vera opera di arte — egli scrive — quando il motivo d'arte è nell'artista idealità *vissuta*, e nell'opera idealità *espressa*, e nel pubblico idealità *comunicata*. Non c'è opera di arte senza idealità, cioè senza un'idealizzamento, più o meno istintivo o riflesso, elementare o complesso, da essere comunicato ad altri che lo rivivono nella contemplazione e nel godimento estetico. L'idealizzazione può rimanere ai gradi iniziali di puro sentimento di forme e può invece arrivare ad altezze sublimi, mancare non può ».

Questo concetto — così limpidamente chiarito — della idealizzazione come elemento e condizione intrinseca di ogni autentica opera d'arte ci sembra di una singolare importanza, non solo contro certi equivoci sul *realismo* in arte ma anche per appurare ed illuminare in quest'ultima il senso di eticità. Nè si creda che Sturzo si attenga, nella sua indagine, ad un gretto moralismo contenutistico: apparirà del resto singolare coincidenza che anche nel Foscolo si possa rintracciare uno spunto in cui si sottolinea l'importanza dell'elemento idealizzatore nell'opera d'arte: « L'arte, imitando la creazione invariabile — egli scriveva nell'introduzione ai discorsi *Sulla lingua italiana* — coglie il Vero; ma il Genio crea l'Ideale, indovinando, radunando e distribuendo sopra un solo oggetto, con le stesse leggi e con la stessa spontaneità, la varietà ch'ella ha sparse sopra diversi oggetti, e che ella avrebbe potuto creare e spargere onde rendere più belle le opere sue. L'ideale scompagnato dal Vero non è che o stranamente fantastico, o metafisicamente raffinato: ma senza l'ideale, ogni imitazione del vero riuscirà sempre volgare ... ».

Fondandosi sul concetto di *idealizzazione* come *conditio sine qua non* dell'opera artistica, Sturzo riesce a giustificare la condanna di quelle opere d'arte che contravvengono al *senso del pudore* e quindi alla moralità (la cui accezione si fonda, in questo caso, sul significato più esterno di « norma del costume »), condanna che non è sostenuta da argomentazioni d'ordine « allotrio » ma da ragioni sostanzialmente estetiche, in quanto l'oltraggio al pudore offende l'interno equilibrio della « idealizzazione » artistica. « La ragione di questo rapporto tra moralità ed arte — chiarisce opportunamente lo studioso — è proprio data da quella realtà interiore per la quale le leggi sociali e le abitudini convenzionali rappresentano una legge più profonda, quella di unificazione sostanziale della realtà nei suoi rapporti di verità, bontà e bellezza. L'offesa al senso del pudore non contiene come tale, elementi idealizzabili; l'oscenità non è estetizzabile ». E' evidente che siamo qui pressochè agli antipodi di una concezione estetica che, in quanto fondata sulla equazione *bellezza* = *espressione riuscita* (*o espressione in senso assoluto*) potrebbe giustificare, in fondo, anche l'esteticità della rappresentazione di carattere pornografico, qualora, beninteso, l'espressione risulti « riuscita ». Come accoglieremo allora la sottile distinzione del Calogero (che nella sua *estetica* ha dedicato al problema pagine assai acute) tra l'apprensione estetica e l'apprensione non estetica dell'opera d'arte, delle quali solo la seconda può riuscire corruttrice? « L'arte, quando è tale — afferma infatti il Calogero (forse meglio è sottintendere: l'arte, in quanto di essa si abbia genuina fruizione estetica) non è mai pornografica, perchè il suo qualunque contenuto eidetico od emotivo è in essa liricamente dominato e non può quindi destare alcuna passione nello spirito senza insieme inquadrarla e sedarla in un equilibrio. « Dunque la scelta del tema (l'ispirazione può suggerire un motivo lirico, ma il *tema* e la chiarificazione null'altro che pretestuale — o, peggio, irrazionale — di tale motivo) non ha proprio nessuna importanza? O non va anch'essa riassorbita nell'unità dinamica dello spirito, che accogliendo dalla offerta inesauribile dell'infinita realtà il nucleo germinale — l'intuizione madre dell'opera — come un mirabile grano di polline, di questo poi coscientemente ed amorosamente ha cura, sì che porti fioritura e frutto? Non si può comandare all'ispirazione, ma come si ha diritto di ritenere possibile la preparazione « al felice momento creativo » (Calogero), così sarebbe ormai ingenuo accettare supinamente la tesi che identifica l'espressione all'intuizione, e taglia fuori il momento della gestazione e della elaborazione — interna ed esterna — in cui tutte le qualità e le peculiarità dello spirito creatore entrano in giuoco. Le categorie del giudizio che corrispondono agli aspetti sostanziali della realtà non possono essere avulse l'una dall'altra: purtroppo nello sforzo di chiarificazione teoretica la distinzione finisce col divenire scissione e questo pericolo è forse avvertibile nella kantiana *Critica del giudizio*, dove si distingue tra l'universalità del buono, funzionale ad un concetto (sul quale è necessario fondare l'intesa fra me e gli altri) e il bello, che ha sì una sua universalità (in quanto « oggetto di un piacere universale ») ma immediata, non fondata su un concetto. Per bene intendere la genesi di quella decisa dicotomia fra bontà e bellezza, modalità ed arte cui l'estetica idealistica è pervenuta, occorre probabilmente non trascurare la distinzione kantiana sopra ricordata.

All'indagine dello Sturzo — della quale il motivo unitario della « idealizzazione » può considerarsi un fulcro — va il merito di avere offerto un interessante contributo a quella problematica storia dell'estetica nella quale oggi sempre più scoperto appare il disagio di fronte a certe posizioni dello storicismo idealistico. « Il vero, il bello ed il buono — scriveva Pietro Borsieri, una singolare figura di letterato del nostro risveglio romantico — sono nel mondo della intelligenza quello che nel mondo fisico le tre dimensioni dei corpi: indistinguibili ». *Indistinguibile* può essere espressione troppo recisa ed esclusiva: converrà anzi distinguere, ma non per dividere, bensì per meglio intendere i rapporti tra quelli che possono considerarsi gli attributi sostanziali di quell'essere spirituale che è unitaria concretezza. Non per nulla, del resto, i Greci antichi avevano saldato i due concetti di buono e di bello nel termine καλοκἀγαθία che resta tuttora il simbolo più alto e pregnante di un'alta ed esemplare condizione dello spirito.

Alberto Frattini

Luigi Bartolini – La quercia bella (acquaforte)

Sesta Quadriennale - Giovanni Fattori - Cavalli al sole

IL PROGRESSO TECNICO E LA CIVILTÀ

Continuazione della 1a pag.

mondiale, o si attende soltanto che taluni eventi siano maturi?

I nostri voti più fervidi sono che quest'ultima alternativa non risponda al vero. Qui sarà la misura delle energie spirituali che la civiltà ha saputo creare. Tutto è in giuoco!

Queste considerazioni non possono chiudersi senza brevemente accennare ad un altro aspetto importantissimo della nostra civiltà.

La seconda metà dell'Ottocento fu di generale esaltazione scientifica al cospetto dei trionfi creativi, teorici e applicativi, di quello che fu detto a ragione il secolo delle invenzioni, donde nasceva un nuovo tipo di civiltà.

Molte dottrine filosofiche, politiche, sociali, trassero origine dall'ordine che si costituiva, attraverso tesi od antitesi, affermazioni o negazioni. Il criticismo dei fondamenti della scienza e dei canoni della conoscenza, alimentarono il determinismo meccanico e materialista, di cui il positivismo ottocentesco fu uno degli aspetti.

Fu il trionfo della dea ragione, considerata il massimo artefice dei valori umani. « Umano ardir, pacifica filosofia secura, cantava Vincenzo Monti, qual forza mai, qual limite il tuo poter misura? ».

E Giosuè Carducci bestemmiava il Cristo nell'Inno a Satana (da chitarronata volgare, come più tardi egli stesso la chiamò) quale « semitico nume... che contamina l'aer di tristizia ».

Tutto cospirava a dare all'uomo l'orgoglio di possedere la chiave di ogni segreto dell'Universo. Ignoriamo, sì, ma non ignoreremo.

Si sognò così una morale scientifica: la Morale dei positivisti, alla quale Roberto Ardigò dedicò un volume delle sue opere. La scienza, come scrisse Bachelard, era ormai la sola divinità superstite nel deserto dei cieli.

Ebbene, la situazione si è rapidamente e radicalmente mutata nel secolo XX. Fin dai primi anni del novecento nuove scoperte e dottrine (onde elettromagnetiche, radioattività, quanti, relatività) colpirono alla radice il semplicismo delle spiegazioni meccaniciste. E a poco a poco tutti gli scienziati finirono con l'aderire all'opinione che la scienza ci pone « in rapporto costante con qualcosa che è più grande di noi » (così Poincaré in Dernières pensées), e che dietro quel che mostra di grande « ci fa indovinare qualche cosa ancora più grande » (è di nuovo Poincaré che parla). Perciò l'organizzazione della scienza in ogni stadio di sviluppo non è che un provvisorio compromesso, un provvisorio ordinamento coerente in dottrine, del complesso dei fatti conosciuti. Lo scienziato riconosce oggi, senza ambagi, che nessuna delle sue conoscenze ha valore assoluto. Esse sono relative alla organizzazione scientifica del momento; ma sono tuttavia produttive di scoperte e di applicazioni utilitarie, perchè, se non aderiscono con esattezza a tutta la verità, che giammai conosceremo, nel suo profondo, per via scientifica, traducono di essa una parte notevole e, comunque, sempre crescente.

C'è chi — alludo così al neopositivista — per questa ragione si ferma al linguaggio, che esprime le conoscenze quali nessi logici fra i fatti; e mette l'accento sul carattere convenzionale e probabilistico d'una parte della scienza, ponendo in un canto, come privo di senso, il problema dell'esistenza o meno di un mondo esteriore. Questo modo di pensare costituisce un volontario arresto dinanzi ai problemi dell'Essere, costituenti una barriera che non è possibile superare con la sola logica, ma dietro la quale stanno tutte le aspirazioni del nostro cuore.

Gli altri, gli spiritualisti, ed oggi sono forse la maggioranza, ammirati del meraviglioso ordine della creazione, giungono alle soglie del mistero, col vivo desiderio di penetrarlo, illuminati da quella « luce intellettual piena d'amore — amor di vero ben pien di letizia — letizia che trascende ogni dolore »: la luce della rivelazione e della fede.

La fede religiosa è invero, in questa epoca travagliata, in piena rinascita nel mondo. La dedizione disinteressata ad un'idea, che è già un aspetto del divino nell'uomo, è perfino riconosciuta da chi, credendosi materialista a oltranza, esalta la solidarietà umana e la difesa degli umili, le quali sono fra le massime espressioni della carità e dell'amore verso il prossimo.

Se nei regimi anticapitalisti tutto si riducesse ad avviare gli uomini, senza luce d'ideale, verso il giusto soddisfacimento delle loro esigenze materiali, presto saremmo ridotti ad una sfrenata lotta di cupidigie e non già avviati verso una società, che vuole il sacrificio di ciascuno per tutti! Ciò non può esser ottenuto, senza coazioni contrarie alla libertà, se non con l'educazione morale e religiosa. Ed una società dominata da questi principi potrebbe essere da tutti accettata.

In conclusione è la considerazione della grande forza dei valori etici, che stanno rinascendo nel mondo, che mi fa chiudere il bilancio esposto piuttosto in attivo.

Francesco Severi

SESTA QUADRIENNALE

Per chi lo sa a memoria, un tempo guardato come un sacrario delle maggiori celebrazioni artistiche, poi, via via, in un trasformismo caratteristico del rapido variare degli umori e dei tempi, con la faccia cambiata, fino ad assumere quella minacciosa d'un plastico di propaganda, il palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale appare oggi come quei nonni ancora giovanili, che si arricciano i baffi bianchi con certi strumentini già passati di moda, eppoi introdotti di nuovo dai surrealisti per la loro toletta neo-ottocentesca.

Insomma, a quel palazzo tra palladiano e umbertino, in fondo noi romani vogliamo bene, tanto più se ci interessiamo alle cose dell'arte e pensiamo che queste debbano essere ospitate, sia pure con tutte le polemiche e i battibecchi ch'esse comportano, con una certa dignità.

Perciò ci siamo rallegrati vedendo confermata dai fatti, finalmente la speranza che un tale edificio fosse per sempre restituito all'arte e agli artisti. Sappiamo bene che molti avrebbero voluto che, anche questa volta, cambiasse faccia: forse non proprio dall'esterno, ma all'interno: che fosse, come si dice « razionalizzato » per evitare gli eventuali contrasti fra le opere d'arte di spinta e polemica « modernità » e la ben definita « storicità » degli ambienti, con i colonnati solenni, fatti per lo sciamare delle uniformi di gala e delle tolette femminili con strascico, per il luccichio delle tube e il biancheggiare dei petti autorevoli delle celebrità politiche e artistiche d'un tempo. Ma, senza che ciò debba essere minimamente tinto di nostalgia, a noi, francamente, l'idea di servirsi d'un palazzo in muratura, al centro di Roma, per successive « presentazioni » più o meno indovinate che lasciavano apparire la provvisorietà della cerimonia pur attraverso il lavorio febbrile degli apparatori, non è sembrato mai nè di buon gusto, nè giustificato da necessità ambientali.

Ben tornati siamo, dunque, i vasti ambienti rinettati e decorosi, anche se ci appaiono ancora in una pericolosa zona intermedia, tra la cronaca e la storia e non abbiano ancor preso quella decisa fisionomia delle architetture che ormai abbiamo accettato come appartenenti ad un tempo chiaramente definito.

Se diciamo tutto questo, è perchè il palazzo « delle Esposizioni » in occasione della VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma, ospita le varie centinaia di sculture e pitture degli artisti d'oggi dopo aver ripreso coraggiosamente l'aspetto architettonico e ambientale originario: e di questo va data lode agli organizzatori che hanno evitato la teatrale trasformazione dell'arredamento per sostituirvi semplici e chiari « ridotti » o leggeri tramezzi dove le opere d'arte si possono benissimo studiare, senza quella problematica e programmatica cornice d'occasione che tentava di presentarcele già « inquadrate » in un determinato clima di gusto e di tendenza.

Ma pensiamo che anche questo sano proposito di coraggioso « storicismo » facesse parte del desiderio di mettere un po' d'ordine nelle cose dell'arte e che, della riabilitazione degli ambienti, si sia pensato di passare a colorire anche il criterio organizzativo d'un generico proposito di chiarificazione in rapporto ai valori del secolo scorso: la prefazione, infatti, all'ampio e accurato catalogo della mostra, riporta il brano essenziale d'uno schema di programma fissato nello scorso anno per l'organizzazione della VI Quadriennale. In esso si parlava anche di assecondare la eliminazione della frattura... tra l'arte, da un lato, e il gran pubblico, dall'altro » e di fare in modo che « L'arte del nostro tempo, vincendo le diffuse perplessità e incomprensioni, ritorni a spiegare il proprio compito spirituale in mezzo a tutti ». Propositi, come si vede, ottimi e sacrosanti perchè dettati da una viva esigenza dei nostri giorni, non soltanto tra noi, ma in tutto il mondo moderno: che cioè il pubblico sia sempre più chiamato a partecipare della vita artistica e non tenuto lontano da ciò che ha rappresentato in altri tempi quella ragione profonda di elevazione morale e spirituale per la quale la vita stessa si è nobilitata ed esaltata.

In conseguenza di questa convinzione, l'attuale Quadriennale, oltre al numero grandissimo di opere contemporanee accolte per invito e attraverso giuria, comprende una « antologia » di pittura del secondo Ottocento italiano disposta in due sale (57-58) in cui le opere sono state scelte secondo la loro « intrinseca qualità » e perciò idealmente portate fuori dal loro tempo per essere poste quasi come inizio o spunto d'una revisione degli ultimi cinquant'anni di pittura italiana.

Ma perchè accade che, visitando la mostra, proprio dal rapporto così strettamente stabilito fra i valori positivi di tale pittura e quelli degli artisti viventi e operanti l'impressione è che si accentui invece che attenuarsi la distanza? Perchè, in realtà, mentre si può essere teoricamente d'accordo sulla piena « attualità » d'un quadro di Giovanni Fattori come quello, bellissimo, dei « Cavalli al sole » dipinto tra il 1880 e il 1890 in cui la luce incombente sul dorso dei pesanti animali raccolti in una sola massa plastica, accentua mirabilmente la sintesi tipica dell'arte del grande toscano) o sulla felicità pittorica, tutta fatta di luce, del dipinto di Silvestro Lega, delle « Signore sulla scala » (dove il variare degli accenti, ariosi eppure acuti fanno pensare ad una idea « alla De Pisis ») appare sempre ben diverso il mondo in cui si muovono tali opere, dal complesso e spesso quasi disperato raggiungimento dei valori espressivi nell'arte di oggi.

Si vuol dire, insomma, che una « revisione » dell'arte ottocentesca italiana è cosa che si impone da tempo, soprattutto se fatta con spirito indipendente e spregiudicato, al di fuori d'un troppo facile idoleggiamento di quell'arte. Ma la sede dovrà forse essere un'altra, senza che l'immediato accostamento dei dipinti (già così storicizzati) della seconda metà del nostro Ottocento, debba soffrire di false interpretazioni.

E infatti sarà capitato a chiunque, nelle sale della Quadriennale, d'incontrarsi con gente tutta scandalizzata per l'arte « di oggi » e piena di nostalgico entusiasmo per quella dell'Ottocento: le frasi più frequenti sono: « quella, sì, era pittura! » « che imparino dai nostri nonni a disegnare e a dipingere! » « tutto da rifare... » e simili!

Come si vede, tutt'altro di quel che si proponevano gli organizzatori!

Detto ciò, non si può negare che la presentazione di opere in generale così ben scelte, anche se in gran parte conosciute, sia priva d'un suo valore: vi ritroviamo l'intimità agreste e la primaverile limpidezza di Giuseppe Abbati, le puntuali acutezze di Boldini giovane, la sensuale e poetica levità del Piccio, il rigore un poco « purista » di Nino Costa: eppoi Cremona, De Nittis, opere giovanili di Mancini, Ranzoni, Signorini..., tutto un gruppo di quadri che ci parlano talvolta di coraggiose rinunce e di vigorosi, solitari slanci per tener fede ad un proprio ideale d'arte, per il quale volentieri si affrontava la miseria e la fame. E se un insegnamento a questa « antologia » si può attribuire, esso è appunto quello d'un esempio di morale severità con se stessi, oltre le « mode » e i facili successi, spesso nella dolorosa incomprensione d'un ambiente di gusto ristretto e provinciale, col miraggio d'una « Ville lumière » che non sempre produceva effetti benefici e duraturi.

Di rincalzo a questa rassegna, vengono le numerose « mostre retrospettive » che sono tredici e che dovrebbero confermare l'attualità dell'arte ottocentesca o rettificare il giudizio su taluni artisti.

Le mostre sono dedicate a: Canova bozzettista, Emilio Gola, Gemito, Michetti, Spadini, Lorenzo Viani, Arturo Martini, eppoi: Bigioni, Pazzini, Martinez, Maugeri, per terminare con una « Mostra della caricatura dell'ottocento » ordinata con paziente amore da Carlo Alberto Petrucci.

Ma di queste, come delle altre sezioni della Quadriennale si dovrà dire con più calma, come è necessario, trattandosi di una esposizione che comprende più di cento sale e vuole essere un panorama vasto e variato dell'arte contemporanea italiana.

Valerio Mariani

Sesta Quadriennale – Silvestro Lega: La signora Bandini con le figlie

Luigi Bartolini — Acquaforte

INTERPRETAZIONE DI LUIGI BARTOLINI

« Rembrandt acquafortista », scrivevamo un giorno, « è una forza della natura ». Lo stesso potrebbe dirsi, sul limitare inquietante d'una consapevole precisazione critica, di Luigi Bartolini. Si pensa, guardando le acqueforti di questo singolarissimo e travolgente artista, a qualche cosa di elementare e d'irresistibile, come l'acqua, il vento, il fuoco, liberati da Dio a comporre o a modificare il volto del mondo.

In questa specie di predestinazione indefinibile, in questa condizione di necessità, sono implicite le leggi, se così possiamo chiamarle, per cui il sentimento del Bartolini prenderà forma su di una breve lastra di metallo dolce, ora per mezzo d'un semplice « ferruzzo », come lo chiamava Alberto Dürer, ora con l'ausilio d'un ruscelletto di acido aggressivo e spesso malfido, allo stesso modo che più tardi le figure e i paesi ch'egli ha già « dipinti nella sua memoria », si scioglieranno sulla ruvida tela in colori. Così il Bartolini si salva da facili deviazioni, e quando incide non ha altro dinanzi alla sua mente che l'incisione, con le sue caratteristiche secolari, le sue esigenze specifiche, il suo ineguagliabile ed inconfondibile fascino, a differenza di quanti ancora soggiacciono, in Italia e fuori, all'equivoco d'uno studiatissimo preordinato sistema di equivalenze pittoriche, tanto improprio quanto potrebbe esserlo, al polo opposto, una mera trascrizione disegnativa.

L'acquaforte è un'arte originale ed autonoma, condizionata in se stessa ed a sè stante; e ciò dal giorno in cui Francesco Mazzuola, « *tramenando* » in Parma « *carboni, legne, bocce di vetro ed altre simili bazzicature* », fra gente sospettosa e maligna che lo pensava intento a pratiche occulte di alchimia, riuscì a fissare sul rame o sullo zinco veloci immagini di Madonne e di apostoli, nudi allegorici e bestie in moto, con un sentimento già diverso da quello ond'erano caratterizzati i precedenti tentativi di figurazione sul metallo per mezzo d'un mordente, fatti dal Dürer e da Urs Graf. In quella stupefacente favola in più tempi che è l'invenzione della stampa incisa e sul cui sfondo si vedono passare le figure di alcuni fra i maggiori artisti della Rinascenza, questo è certamente il tempo più meraviglioso. I colori, tutti i colori dell'iride, precipitano all'occhio dell'incisore nei due termini estremi del bianco e del nero — i due termini nei quali si riassume oramai per lui l'universo — e da essi risalgono, sotto il morso dell'acido nitrico o di altro liquido corrosivo, in una nuova magica sintesi, cui tutto è dato di poter dire, in breve per solito, ma sempre in profondità. Il *tono* entra più arditamente, senza convenzioni e senza succedanei, in quello che era il dominio quasi assoluto dei *valori*, e quanto più l'urto degli estremi, in tal modo potenziati, si fa risentito e vivace, tanto più l'opera guadagna in luminosità e in mistero. Si hanno così, per citare solo qualche esempio, l'*Annunzio ai pastori* e la *Presentazione al tempio* di Rembrandt, i *Caprichos* di Goya e, nel caso nostro, l'*Anna che dorme* e l'*Anna in posa* di Bartolini. Ma anche dove la mano dell'artista indugia sui valori intermedi, con matasse e trame di grigi argentini, perlacei, dorati, germinano dal rame immagini di non minore coerenza formale e di altissimo potere evocativo. Ed ecco la *Torre di Malghera* del Canaletto, la *Cattedrale* di Ensor, e, tornando al Bartolini, la *Quercia bella* e la *Finestra del solitario*. Felice magia! E' questa appunto l'incisione cara ai pittori, siano essi il Baroccio o il Caravaggio, Rembrandt o Van Dyck, Ruysdael o Van Ostade, Tiepolo o Goya, Manet o Fattori, Whistler o Jongkind, e ad essa vien dato precisamente il nome di « acquaforte pittoresca ». Ma il suo pittoricismo è di natura del tutto diversa da quello d'un Wille, d'un Bervic, d'un Henriquel-Dupont, d'un cavalier Longhi, d'un Mercuri (il Mercuri della *Giovanna Gray* di Delaroche, lavorata e rilavorata per più di tre lustri di seguito), pei quali un gruppo di tagli significa rosso o azzurro o nero, a seconda della sua tessitura e della sua direzione. Poco importa che alcuni di quei monumenti di bravura e di pazienza (*L'uomo dal garofano* di Van Dyck inciso da Gaillard, l'*Autoritratto* di Meissonier inciso da Waltner, il *Cristo deposto* di Morelli inciso da Antonio Ficcinni, ecc. ecc.) risultino ancor oggi gradevoli al nostro sguardo, perchè condotti con artifizio ed in maniera diversa da quella che Charles Blanc chiamava argutamente « *la taille militaire un-deux-troi* »; poco importa che non vi si vedano « tagli » ed « intratagli » inappuntabilmente incrociati a losanga, con un bel « punto d'impasto » in mezzo: son sempre artifizio, come artifizio è quello degli odierni tonalisti del rame.

Ed eccoci con Luigi Bartolini nella tradizione, nella grande tradizione, anche se le sue acqueforti, tutte istinto ed intuizione personale, non abbiano nulla di saputo e di preformato; eccoci subitamente ripresi nell'incanto di quella straordinaria avventura che s'iniziò, come vedemmo, più di quattro secoli or sono fra Norimberga e Parma. Il Bartolini ha inciso finora più di 1300 lastre, dai primi aerei schizzi fiorentini a pontasecca alle ultime monumentali realizzazioni romane all'acquaforte: un'intera vita a specchio d'un mondo. Ma qual è propriamente il mondo del Bartolini? Se fossimo amanti di paradossi diremmo che esso è costituito inizialmente non dalle cose su cui la sua attenzione sempre desta è solita fermarsi, ma dal popolo di linee che abita il suo cervello: un popolo in continua agitazione, che fluttua, si rimescola, tumultua, s'ammatassa, si scompiglia, cresce, e alla fine, sollecitato da un bisogno di liberazione e di organizzazione, prorompe fuori della sua carcere e va ad ordinarsi sulla lastra di rame, assumendo la forma della stradetta solitaria, del campo soleggiato, della lavandaia scalza, della modella in posa, dell'uccelletto vivo o morto, della farfalla variopinta, dello scarabeo, della conchiglietta: e da poco, al centro, il volto soave d'una bimba: Luciana.

Ma lasciamo i paradossi e diciamo subito che il mondo del Bartolini, di quest'uomo, cioè, che col suo estro e la sua abilità avrebbe potuto gareggiare senz'ambagi coi più pretenziosi surrealisti ed astrattisti dell'epoca e strabiliare così i gonzi, è un mondo tutto figurabile, un mondo di cose viste, che ognuno può ritrovare da sè, volgendo lo sguardo intorno, sol che sappia rivederlo nella sua memoria, dopo averlo veduto e un tantino anche amato in natura.

1300 lastre, dunque: quante ne incisero su per giù Rembrandt (oltre 300) e Stefano Della Bella (oltre 1050) messi insieme; più che naturale pertanto potrebbe tornare alla mente il ricordo di quel celebre incisore francese il quale, pur avendo inciso in sua vita mille rami, asseriva di averne incisi soltanto una ventina. « Come una ventina? » chiedeva un collega. E lui: « Una ventina che valga la pena di nominare e che il tempo forse rispetterà ». Ma si trattava di stampe di riproduzione, di stampe, Dio ci perdoni, « un-deux-troi », e il tempo non ne rispettò forse neppur una, mentre quelle di Rembrandt e di Stefanino son sempre lì, tutte vive ed affascinanti.

A sentir lui, Bartolini, quelli fra i suoi rami che il tempo non avrebbe sicuramente rispettati, pensava egli stesso a distruggerli con le sue mani, allorquando, prima di essere giunto a « veder tutto chiaro » nell'undecima o nella ventunesima lastra, gli toccava di rovinarne « dieci o venti ». Allora però egli era tutto impegnato nella lotta per l'assorbimento d'una tecnica che anelava implacabilmente a farsi stile, identificandosi col suo modo naturale e spontaneo di spiegarsi la forma, cioè col suo linguaggio, e in esso obliterandosi totalmente. Chi volesse tener conto anche delle vittime di quella inevitabile rovina, vedrebbe salire di molto il numero delle lastre incise dal Bartolini. Fermiamoci dunque a queste 1300 e prendiamole per quel che sono: testimonianze di una quotidiana presa di possesso del mondo in termini acquafortistici; chiarificazione costante, se non sempre rettilinea e a volte addirittura prepotente, di codesti termini, con ritorni e pentimenti e oblii sconcertanti, non da altro giustificati che dall'urgenza dell'espressione, e in cui la linea, per se stessa costruttiva, senza nulla concedere di proposito alla sirena pittoricistica, definendo o riassumendo, spiegando o suggerendo, nel senso più piano della parola, ha la predominanza assoluta. Ecco un uomo il quale può veramente dire: « In principio era il disegno... », e del disegno, « suo bene », « sua grazia », si bea, pur sapen

Continua a pag. 6

Alfredo Petrucci

NOVITÀ IN LIBRERIA

VIRGILIO E WALT DISNEY

Questa curiosa e incredibile relazione di nomi m'è saltata in mente leggendo la traduzione del *Culex*, attribuito a Virgilio, ora tradotto in bella prosa italiana da Caterina Vassallini (edizioni Fussi Sansoni, Firenze). Non so il grado di cultura del celebre creatore dei cartoni animati americani, ma son quasi sicuro che, se conoscesse quel testo della *Appendix Vergiliana* ci troverebbe lo spunto per uno dei suoi soggetti cinematografici, aggiungendovi chissà quali altre gustose stramberie e diavolerie.

Caterina Vassallini è una dotta e fine intenditrice di letteratura latina e ricer[illegible] [illegible] di pagine molto note ma dotate di grazia e freschezza incomparabile. Essa aveva già tradotto quell'inno del terzo secolo destinato a essere cantato nella vigilia della festa di Venere, il *Pervigilium Veneris* che riprendeva il [illegible] di Venere genitrice [illegible] e di fecondazione. In [illegible] ritornello ripe[illegible] « Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet » [illegible] domani [illegible]

[illegible] nel *Culex* virgiliano la Vassallini [illegible] superato molte difficoltà [illegible] e in cattivissime con[illegible] di errori paleo[illegible] insieme con le numerose [illegible] di stile e di lingua ne ren[illegible] la piena comprensione [illegible] a questo testo il lavoro [illegible] la questione dell'attribuzione [illegible] al grande poeta non è facile a [illegible].

[illegible] la Vassallini che è difficile [illegible] e si ammettesse che [illegible] sua opera giovanile. Ma anche [illegible] perchè da tutto il [illegible] si avvolge un'atmo[illegible] presente nei modelli [illegible] quella del giovane Virgilio [illegible] insistenti, Lucrezio [illegible] in parole, versi e [illegible] del maggiore Virgilio che qui [illegible] di prim[illegible]. E' certo opera [illegible] di quella ingenuità e consi[illegible] attraverso un certo [illegible] di profondità di [illegible] e di [illegible] umorismo.

[illegible] Walt Disney che è rielabo[illegible] e che cerca negli [illegible] e minimi una [illegible] da riconfortare sol[illegible] meraviglia delle genti [illegible] favola. Un vecchio pa[illegible] in un giorno afoso al[illegible] l'ombra d'un albero e nella incoscienza del sonno non si può accorgere che un grosso serpente dal corpo variegato e che [illegible] larghi avvolgimenti le sue spire [illegible], sta per avvicinarsi a lui e [illegible] coi suoi morsi mortali. Ma mentre già il mostro preparava l'assalto, una piccola zanzara [illegible] pungendo il pastore lo sveglia e lo spinge ad evitare la morte. Il pastore ridestato nel sonno, [illegible] sulla pelle la zanzara, la uccide schiacciandola e nello stesso tempo vede vicino il serpente che lo fissa minaccioso. Allora [illegible] con grande rapidità, strappato un grosso ramo a un'albero, [illegible] il serpente e infrangendogli con due colpi le ossa, laddove le tempie [illegible] la cresta del rettile, lo stese morente ai suoi piedi. Quindi si rimise tranquillamente a dormire. E nella notte gli si presentò l'ombra della zanzara che addolorata per essere stata da lui uccisa lo rimproverava per la morte che le ha data: « Tranquillo tu in gioconda quiete ristori le membra sottratto da me a orribile morte, ma la mia ombra è dai mani costretta a varcare le acque del Lete. Sono trascinata quale preda di Caronte, sono un'inquieta ombra di un'essere insepolto che mi raggiro senza sosta per i tristi regni dell'Ade. Ohimè perchè la tua gratitudine disconosce il mio beneficio, quando dalla stessa soglia di morte ti ho restituito alle aure superne? Dove sono i premi della pietà, dove gli onori? Si sono sperduti in mendace ricambio, anche dalla campagna si è allontanata l'antica fedeltà alla giustizia ». E la povera zanzara evoca in una lunga allucinata descrizione i luoghi infernali, citando i personaggi più celebri che ivi s'aggirano, da Medea e Penelope, da Proserpina ad Alcesti, a Euridice. E qui la zanzara con un dottrina ed erudizione veramente insolita, per un simile insetto, parla dei grandi personaggi troiani e romani esaltando le glorie dei Fabii, dei Decii, degli Scipioni e lamentando sempre di più la sua triste condizione.

•

Conclude poi: « Mi allontano da te per non più ritornare; vivi felice tra le fonti e le verdi selve e i pascoli e le mie parole si sperdano nell'aperto aere ». Il pastore, sgomento e commosso, giunta la mattina, per quanto gli consentivano le sue forze di vecchio, con le quali tuttavia aveva prostrato un mostruoso nemico, presso un ruscello che scorreva lì sotto, innalza un tumulo fiorito in onore della zanzara piantandovi sopra erbe e fiori che trova vicini: mirto, giacinto, alloro, oleandro, giglio, crisantemo, edera, amaranto e narcisi. Sopra il tumulo riesce a scrivere questo delicato elogio: « Piccola zanzara, il custode del gregge al tuo merito rende questi onori funebri per riconoscenza del dono della vita ».

Delicata e gentile morale ne viene fuori: l'ingratitudine degli uomini spesso provocata da un malinteso, da un equivoco; l'aiuto che all'uomo in pericolo può giungere anche da un minimo essere; il rimorso e il rimedio che l'uomo di animo generoso prova e trova per riparare a un suo fallo.

Il poemetto, che nella sua grazia nasconde molto elaborato artificio letterario, ha un contrasto di idillio e di tenebre. Sullo sfondo sereno della favola si apre la visione dell'oltre tomba che è forse il centro ideale su cui converge l'intenzione del poeta. Molti infatti hanno criticato questo Carme perchè è sembrato assurdo che una povera piccola zanzara si aggiri per le vie oscure della sopravvivenza degli uomini e degli eroi e che a un così futile soggetto sia abbinata l'evocazione dei mondi misteriosi. Ma d'altra parte non è nemmeno da credere che il *Culex* sia una satira parodistica di cose più alte: il tenue umorismo che ne risulta è un altro segno di poesia sentita in una delle visioni più tenui e commosse.

La conclusione del poemetto esclude infatti parodia e satira e leggendo gli ultimi versi restiamo con la visione di quella piccola tomba illuminata dal sole mattutino, coperta di fiori, circondata di piante, a perpetuare il ricordo di un sacrificio generoso nella gentilezza di un sentimento che può vivere soltanto nella onesta limpida pace dei campi.

Poesia del terzo secolo d. C. ma quel serpente minaccioso e strisciante apportatore di morte, i misteriosi e terribili luoghi dell'inferno pagano, la buona zanzara parlante, tutto l'idillio dei campi, dei fiori, della tomba gentile, pare anche che ci passino davanti in una delle più moderne tecniche (i cartoni animati di Disney) dell'età contemporanea.

Ettore Allodoli

« L'UOMO E DIO » DI G. VILLAROEL

Dopo D'Annunzio la poesia italiana è ancora agganciata alla tradizione. Lo stesso crepuscolarismo vi è legato per il suo verso chiuso, anche se già più discorsivo e prosastico. Se novità vi è da riscontrare in esso, questa non può riguardare il contenuto, che si è fatto più raccolto e intimo, cioè più intessuto di soggettiva e chiusa tristezza. Da Gozzano a Corazzini il discorso poetico batte gli accenti del proprio soffrire, del proprio dolore senza conforto. Il linguaggio medesimo dice la sua cifra nel verso, divenendo più effuso e discorsivo. Ci sarà uno sfumo di malinconia, un senso vivo e sofferto delle cose che potevano essere e non sono state, ma ci sarà anche lo scoppio, d'altra parte, delle parole in libertà, del futurismo che rompe i legami della tradizione e del verso chiuso. Le cose ovvie, gli scherzi spiccioli entreranno nella poesia di Palazzeschi, i fuochi d'artificio in quella di Marinetti. E, al contrario, si faranno notare i versi crudi e aspri gni di Dino Campana, ricchi di pena e di tormento. Poi sarà la volta della poesia ermetica e delle polemiche relative.

Un fiorire di battaglie, di lotte e di soluzioni. Soluzioni parziali, comunque, di un problema che è più critico che poetico, in quanto la poesia nasce, quando nasce, fuori d'ogni problematica, com'è ovvio. Pure, gli anni del primo Novecento e del primo dopo guerra, sono appunto di battaglie e di lotte. Poi seguiranno le polemiche pro e contro gli ermetici, pro e contro l'altra parte che leva sugli scudi il nome di Betti, di Villaroel e di qualche altro. Soluzioni parziali anche queste nate dalla polemica, ma senza dubbio giovevoli agli uni e agli altri, portandoli a farsi più chiari quando erano oscuri, più stringati quando erano abbandonati e prosastici. E restavano in campo, con varia voce, Ungaretti, Quasimodo, Montale, Betti, Villaroel, ecc.

La breve premessa servirà di aiuto a comprendere il bilancio della poesia di Giuseppe Villaroel, che ora ha raccolto in volume, a guisa di florilegio, la sua produzione poetica dal 1918 al 1951 (G. Villaroel, *L'uomo e Dio*, Ed. Maia, Siena 1951). E i tagli, le soppressioni che egli ha fatto dai molti suoi volumi precedenti dimostrano il senso critico che egli possiede, giacchè ci ha dato lo sviluppo di un cammino di oltre trent'anni di creazione poetica attraverso i componimenti migliori. E' infatti il Villaroel chiaro, discorsivo, allusivo, nel quale il ritmo si compone in risonanza cosmica ed umana, facendosi vibrazione fedele d'un sentimento che spesso si risolve in poesia. Un lavoro assiduo, il suo, di scavo e di resa che testimonia la presenza d'un canto desideroso di espandersi in levità di poesia. Sarà un dato di fatto, un'immagine, un sentimento che lo colpisce e l'uno e l'altro domandano la via dell'espressione decantata, dell'espressione che fissa il profilo d'un'anima.

La vita, la natura, l'amore, il problema dell'essere sono le corde che vibrano nei suoi versi sempre perfetti, anche se non sempre persuasivi per ritore d'immagine. Dall'uomo, dall'amore, dalla natura egli si affaccia sullo abisso del pensiero divino, alla ricerca di Dio. Ma non direi che queste poesie che cercano le ragioni dell'essere e il mistero delle cose dell'universo siano le più belle. C'è in esse pensosità, ricerca, tormento, ragionamento cioè intorno agli astri, al cielo, alle stagioni, alle cose create, e tutto si fa motivo di plausibile canto, non propriamente contemplazione poetica, rivelazione di immagini in luce di poesia.

E non per questo, d'altra parte, si vuol dire che il poeta abbia lavorato a freddo o che si sia lasciato prendere la mano dal discorso, tutt'altro. Ma è che il migliore Villaroel, pare a noi, si trova nelle raccolte voci della natura e in quelle accese dell'amore, che sono propriamente i motivi delle liriche provenienti dai precedenti volumi, dove c'è pure il senso cosmico che risuona e ritorna nel gruppo delle ultime, volte alla ricerca di Dio. Si veda in *Felicità* « il senso - lieto e festante delle cose nate - dalla notte, col ritmo d'ogni stelo, - col tripudio dei passeri sui rami - con l'alba che disegna i suoi ricami - d'oro sul vasto circolo del cielo ». E si veda in *Sogni*: « venne il sole e nel suo mite tepore - baciò le rose sopra il davanzale. - Ogni rosa ebbe un brivido carnale - e s'aprì dolcemente al nuovo amore ». E infine, in *Primavera*: « [illegible] il fiume tra i canneti, e il cielo - spiega gli arazzi delle nubi al vento ». E' uno sciolto che si trova anche in molti altri componimenti che sanno di freschezza e di stupore poetico.

Raccolto entro il proprio sentire, vigilato dal suo senso critico, Villaroel si è rifatto alla fonte della fedeltà al suo lavoro, ai suoi temi preferiti, e ci ha dato qui una bella antologia delle sue liriche, che tra l'altro si fregiarono del premio Viareggio nel 1930 e del premio San Remo nel 1938. Le sue liriche sono, infatti, nutrite di bellezza e, in più, di senso cosmico, così come si svelano le composizioni *Fermento*, *Da quali oscurità*, *Approdo*, ecc. In esse è la vita che freme, che si agita nel profondo delle cose come nel granello di polvere: « la polvere è vita. Un lieve umore la feconda, la stimola l'attira. - E dov'era la morte, ora, respira - un filo d'erba che prelude al fiore ». E' la vita che sorge e prende a navigare nel tempo e nello spazio per compiere il suo ciclo umano, il suo pellegrinaggio: « terrazze a sera, ove l'estivo cielo - evapora e si estingue al nuovo albore - della nascente luna. Dagli interni - traspira il senso dell'umano affanno - e remiga la vita, a lumi spenti, - entro le case, come nei sopiti - porti l'approdo delle barche a notte ».

Altrove è la donna, è l'amore che spira in lui; e l'anima del poeta di Catania trova il ritmo e l'immagine che ferma il sentimento sulla pagina in nettezza di disegno: « a guardarti negli occhi, i tuoi capelli - tremano come i cimoli dell'erba - nuova sui prati... Arborea sei, bianca magnolia; e i seni - turgono come le punte delle more... e la tua carne - brucia i tuoi seni languono e le mani - coprono, inerti, il fiore denudato ». E c'è inoltre la malinconia delle cose non potute avere nè vedere, che dà un sapore crepuscolare, del resto già noto in Villaroel: « amo le terre che non ha mai viste - e gli occhi delle donne sconosciute - e le comete fulgide, perdute - nell'infinito, dietro ignote piste, - Ed amo e sogno disperatamente - questa bellezza tua colma di oblio - che mai non ebbi e che fu sempre mia ».

Il bilancio, come si vede, si chiude con un attivo per il poeta catanese, che non ha certo sprecato i suoi quaranta anni di attività letteraria.

Angelo Mele

● Una Commissione di scrutatori, composta dei Rappresentanti della RAI, del Sindacato Nazionale Autori Radiofonici, del Centro Cattolico Radiofonico e del Centro Italiano di Studi Radiofonici, ha proceduto al secondo ed ultimo scrutinio del Premio Nazionale Radiodrammatico. Al termine dei lavori è risultato vincitore il radiodramma: *Giuda* di Alberto Perrini al quale è stato attribuito il *primo premio Nazionale Radiodrammatico* 1950-51. Il secondo premio è stato attribuito al radiodramma: « *Mio figlio ha un grande avvenire* » di Alberto Casella. Il premio riservato alla regia radiofonica, infine, è stato attribuito a Guglielmo Morandi, regista del radiodramma « *Giuda* ».

« LA VOLPE AZZURRA » DI C. MARTINI

Liberatosi dagli ultimi motivi ermetici, che pure gli erano serviti ad inserirsi in un clima di essenzialità lirica attraverso una sintesi formale e a una registrazione del canto, Carlo Martini, che quei motivi aveva assimilato più per un bisogno di cultura che per ragioni polemiche, estranee al suo sentimento poetico, ci ha ora dato l'immagine più compiuta e la misura più alta della sua poesia.

« La volpe azzurra », Il Girasole, Roma-Rieti (1951), insignito di un Premio San Pellegrino, segna un punto importante nell'evoluzione del Martini, raggiunto per mezzo della chiarificazione di quegli elementi essenziali che sono sempre stati, sin dall'inizio, il motivo fondamentale della sua poesia. Vale a dire la musicalità, che scaturisce dal gioco sottile delle parole legate per affinità fonica, oltrechè espressiva, e il sentimento, il cui approfondimento avviene sempre spontaneamente senza introspezioni forzate. La musica, che scaturisce dall'accostamento delle parole nello svolgimento dei motivi, si alza, nei momenti migliori, a canto per il ritmo scorrevole e pieno dei versi e il timbro squillante degli accenti, senza mai cadere nel facile o nella canzonetta. Il tono è sempre alto e il registro è mantenuto costantemente entro un'aria di tensione. Riportiamo per intero « Se odo il corno di caccia », che in questo senso è una delle liriche più esemplari. « *Se odo il corno di caccia mi si muta il bosco in una favola: gli zoccoli — dei lontani cavalli danno suono — d'un timpano d'argento udito in sogno. — Se odo il corno di caccia anch'io mi butto — dietro la volpe azzurra del mio sogno* ».

E' così forte e naturale la musicalità del Martini, che, alle volte, non riesce neppure a frenarla, mentre un controllo più severo e attento avrebbe la facoltà di eliminare accenti forse troppo acuti, fuori tempo nell'armonioso e chiuso tono del suo limpido coro. Sono, però, solo momenti di un'accentuata cantabilità, destinati a scomparire negli accordi di un canto che diviene sempre più puro e spiegato.

L'altro elemento fondamentale di questa poesia, il sentimento si accompagna alla costruzione del verso. Man mano che la forma si scioglie e scorre nel metro delle parole sul ritmo del canto, il sentimento si precisa, chiarisce i suoi significati, che nascono sempre da una profonda ragione umana, sino ad una rara purezza d'espressione, in cui si identifica e si fonde la semplicità dell'architettura lirica. « *Fra tutte le stagioni te io bramo — o folta estate che in brividi d'oro — a favolosi mattini mi chiami. — Ricca estate che ancora mi ritorni — coi giorni spaziosi della luce — e il cerchio delle rondini serali.* » ecc. (« All'estate »). In questa composizione, una delle più belle e compiute di tutta la raccolta, si rivela chiaramente e con appropriati termini espressivi quella che è l'ispirazione fondamentale e più genuina del Martini, che corrisponde alla sua fiorente maturità: « *O caro sogno, il velo dell'incanto — oramai in me s'è franto. Pur te bramo — o luminosa estate che ancora torni — nel mio mortale giorno e ancor m'illudi — di lontananze azzurre da cercare — per giungere alla terra misteriosa — della Felicità: di là dal mare del nostro pianto e dal filo spinato che crudo serra i nostri grami giorni.* » (*idem*).

Il rimpianto per la giovinezza, il ricordo degli anni più belli, perchè più ricchi d'illusioni e di speranze che la vita non riesce mai a mantenere; il sogno, che, nonostante tutto, accompagna il poeta nel suo duro cammino. Motivi eterni e nuovi sempre, che il Martini arricchisce di luci, di modi appropriati, di suoni, di rilievi, con una voce sensibile e calda. Si legga « Il prato favoloso »: « *Nello squallido spiazzo ov'era il circo — (ieri ha levato le corrose tende) — giocano ora ragazzi col pallone. — Quanta felicità quando il pallone — varca la « porta » di miseri panni. — Ai margini del prato favoloso — anch'io corro nel vento della gioia. — .... Ed io rimango solo col fantasma — dolente della fanciullezza, — fremente corsa immobile per sempre.* »

Questi modi, questi rilievi determinano il tono delicato, fresco, armonioso che si avverte in tutta la poesia del Martini, che vogliamo accostare come derivazione, per purezza di sentimenti e limpidità di forme, alla lirica greca. « *Negli occhi hai l'ombra verde di quest'erba — nuova: e tutta dorata già tu sei, — tu ch'ami salutare i tuoi mattini — correndo a braccia aperte verso il sole. — Tu mi sorridi; i tuoi capelli frusciano — nella giovane luce... Ora io ti guardo, — cara, con improvvisa pena come — se per la prima volta ti sapessi, — in tanta chiarità, cosa mortale.* » (« In tanta chiarità, cosa mortale »).

Qui ritorna il motivo umano di questa poesia, motivo assimilato e sofferto sino ad una profonda trasfigurazione spirituale, dalla quale nascono momenti di stupore, di malinconia, di dolcezza, colti entro un ampio respiro. Citiamo fra le più belle liriche della raccolta « Intreccerò viole e mirti e gigli », « Guardo il mio tempo ormai tramontato », dove questi versi: « *A questo velo di debole luna — guardo il mio tempo ormai tramontato. — Giovinezza com'è troppo veloce — al desiderio...; agli acri dardi nudi — del tempo, carne troppo straziata. — ... Calma pace — e nel pensier la nostra patria vera — dietro quel velo di debole luna.* », puntualizzano il carattere classico e il sentimento umano di questa poesia, che riteniamo una delle espressioni più felici della nuova lirica italiana, perchè s'inserisce nel clima culturale del nostro tempo con una continuità che proviene dalla nostra più viva tradizione.

Enotrio Mastrolonardo

LA STORIA E LE FORME

Continuazione della 1a pag.

poeta lo stesso diletto artistico che già dal principio mi diede un'ode oraziana.

Quello che è ivi raggiunto, in certe lingue non si può nemmeno ' volere '. Questo mosaico di parole, in cui ogni parola come suono, come sede, come concetto irradia la sua forza, verso destra e verso sinistra e sopra l'insieme, questo *minimum* in portata e numero di segni, questo *maximum* nell'energia dei segni, raggiunto con quel minimo, tutto ciò è romano e, se mi si vuole credere, *elegante* (vornehm) *par excellence* ... Ai greci io non debbo nessuna forte impressione del genere; e per dirla con esattezza, essi non ' possono ' essere per noi ciò che sono i Romani », (*Götzendämmerung*, Werke VIII, Lipsia 1895, p. 166 sg.).

A ragione l'Ussani si preoccupa di stabilire se l'elemento formale, che come suono e stile ha tanta parte nella tecnica espressiva latina, trovi adeguata rispondenza nel gusto e nella sensibilità dei moderni. La sua risposta è assai guardinga, come di chi si rende pienamente conto delle profonde trasformazioni che lo stesso sistema linguistico ha subito, soprattutto per il mutarsi dell'accento da musicale a espiratorio, per la perdita delle categorie di flessione oltre che per le innumerevoli risultanze semantiche nuove; ma non è negativa, poichè la continuità neolatina riproduce in sè atteggiamenti che la rendono abbastanza atta a comprendere la fase che l'ha preceduta.

La tecnica dell'espressione, lingua e stile, costituisce una delle più cospicue tracce che lo storico persegue, per cogliere in unità la varietà delle manifestazioni. Del resto, per gli antichi la *latinitas* era un fatto di ordine essenzialmente linguistico. « *Latinitas* — dice Varrone — est incorrupte loquendi observatio, secundum Romanam linguam ». In ogni autore l'Ussani rileva con molta cura la fisionomia linguistica, poichè non c'è dubbio che in essa, cioè nella posizione di ciascuno rispetto alla storicità che nella lingua si compie, si traducono atteggiamenti interiori, aspirazioni e tendenze. Per esempio, la personalità di un Sallustio in nessun'altra cosa si manifesta così fedelmente come nel suo arcaismo, in cui si fondono da un lato l'amore per il modello tucidideo, dall'altro il richiamo del passato, a cui dava valore il disgusto del presente. Lo scrittore e l'oratore romano sentivano lo scrivere e il parlare come un fatto morale, al punto che il vecchio Catone così poteva definire il secondo: « Orator est, Marce fili, vir bonus dicendi peritus ». Quando fra recitazioni e declamazioni, suasorie e controversie l'eloquenza romana, staccata dalla sua funzione, si risolse in una esercitazione lusiva, le venne meno il soffio generoso della vita. L'Ussani, che alla riforma dell'oratoria dedica un bel capitolo profondamente rinnovato nei confronti della prima edizione, usa volentieri la parola secentismo; riporta cioè il fatto a una norma di struttura certamente valida, ogni volta che la tecnica espressiva elude la legge che la vuole forma di un vero contenuto.

Naturalmente una storia letteraria non si può esaurire nella categoria linguistica, anche se essa fra tutte le forme è quella in cui la continuità e la variazione si colgono più sicuramente. Numerose altre categorie formali sono assunte com'è ovvio, dallo storico a metodo di comprensione. Epperò nel caso della letteratura latina il criterio linguistico ha un valore preminente. Basti pensare che in quella prosa il ritmo assurge a tecnica perfezionata, obbediente a squisitissime leggi; il significato di ciò apparirà chiaro, ove si rifletta che la musicalità nella parola è la manifestazione più pienamente libera della capacità espressiva. Di molte cose va data lode a questa opera bella e solida di Vincenzo Ussani; ma fra le più meritevoli a me sembra sia da annoverare questa di avere collocato il ritmo fra i fattori più *pertinenti* della poetica latina.

Antonino Pagliaro

(1) *Storia della letteratura latina nell'età repubblicana ed augustea*, Milano, 1950.

ANTOLOGIA ANTITEATRALE

«Il voler proscrivere tutte le passioni» dice il *Filosofo* nel dialogo di A. Cesari (vedi nn. 47 e 50) «è pretto stoicismo. Il volerne spogliare l'uomo è un distruggere la sua natura, e tutte le più belle virtù sociali, giacchè, al dir d'un gran Genio, sono *il motore unico ed universale, ed il germe produttore di tutte le più utili e prodi azioni*». Il *Parroco* obietta che «questo panegirista delle passioni è il troppo celebre Voltaire, il quale da un così empio principio deduce delle nuove peggiori conseguenze».

Io, replica il *Filosofo*, frequento da più anni il Teatro, e non mi sento corrotto da questa frequentazione. Argomento già demolito da Tertulliano, dice il *Parroco*: «Qui etiam modestie spectaculis fruitur, non immobilis animi est sine tacita spiritus passione»; e rincara con Bossuet: «Infetti come siete non sentite punto la infezione... Hannovi malattie nell'anima come nel corpo, che non si sentono più, perchè sono divenute abituali, o perchè sono estreme, e tengono della morte, che non lascia più alcun sentore». Sarebbe facile al *Parroco* citare volumi di testimonianze e di accuse; ma si apprende a pochi autori, dei quali noi medesimi sceglieremo il meglio.

«*Le jeu des passions saisit le spectateur, il aime, il hait, il craint, et lui même est acteur*».

«*Rapiebant me spectacula theatrica plena imaginibus miseriarum mearum fomitibus ignis mei*» (S. Agostino).

«*La cosa più deplorabile è, che i poeti sono padroni delle passioni che maneggiano, ma non lo sono di quelle che hanno eccitate*» (Principe di Conti).

Quanto alla possibilità che esista un Teatro «emendato», è facile al *Parroco* osservare che non si caccia il demonio con l'aiuto di Satana; e cita gli autori che mostrano di temere assai più questo che quel Teatro, come maggiormente insidioso. D'accordo, Orazio e Cicerone hanno scoperto virtù dimostratrici e correttrici nella commedia, ma Seneca afferma che «se ne toglieste tutto ciò che ella ha di vizioso, non resterebbe nè Teatro nè spettatori». Il Teatro «è luogo dannoso al casto pudore» afferma Ovidio; e se lo dice lui! Perfino il grande Molière non si sottrae all'accusa di corruttore, ed è opinione di Bayle, di Rousseau, di cento altri, se non si vuol fare gran credito al Parroco-Carlo Mazza-Cesari. Il quale ha un'uscita di quelle che scavano più a fondo delle definizioni filosofiche: «Vorreste voi avere in casa vostra simili eroi, od eroine per figli, per mogli, per servitori?»

L'amore, sia pur legittimato dalla conclusione teatrale, è avvilito dai mezzi che si son messi in opera per «arrivare» a tal conclusione. Che monotono, unico amoreggiamento dice Voltaire a proposito di 400 tragedie prese in esame (le più celebri). E Fontenelle: «Gli spettatori vogliono che si parli alle loro passioni, e non alla loro ragione; quindi tutto ciò che è saggio, regolare, ha un certo non so che di freddo sul Teatro, e diviene anzi ridicolo».

«Lasciamo stare, dice il *Filosofo*, che il Teatro sia un po' troppo indulgente con qualche vizio; è però innegabile che molti ne corregge col ridicolo e col dare alcune lezioni di morale». L'autore teatrale deve lusingare, non ferire — risponde il *Parroco* — sotto pena d'essere fischiato ed abbandonato. In forza di questa legge del Teatro fa d'uopo attaccare l'interesse e la stima, e far trionfare, a spese delle virtù opposte, le passioni che formano il debole generale degli spettatori, riserbando i colori odiosi e ridicoli ai soli difetti particolari, che sono universalmente aborriti.... scuola meravigliosa per riformare il mondo! critica i vizi che non si hanno che da ben pochi, e adula quelli che sono comuni a tutti!».

che fuori del Teatro meriterebbero dalle leggi gli ultimi supplizi».

Riformiamo il Teatro, dice il Filosofo; anche Bossuet ha mostrato di apprezzare alcune opere ineccepibili. Il *Parroco* non ammette riforme; egli pensa con Gusman, «che tutti i Teatri sono *essenzialmente* cattivi nel loro oggetto, o scopo e perciò incapaci di una vera riforma»: «Non potest arbor mala bonos fructus facere».

Filosofo: «Chi oserebbe mai condannare un divertimento sì universale, sì antico, ed autorizzato sempre dalla presenza di tanti e tali spettatori?» Stavolta, suggeritore del *Parroco* è S. Cipriano: «Consuetudo sine veritate, erroris vetustas est». E Tertulliano: «Veritati nemo praescribere potest non spatium temporis, non patrocinia personarum, non privilegia regionum». «Così formasi la corruttela d'un gran numero di persone dotate altronde di pregevoli caratteri... La consuetudine (dice S. Gregorio Magno) fa lecito quel che la ragione mostra esser proibito. Quel che era delitto (avverte anche S. Cipriano) finchè fu commesso da pochi, divien lecito, e perfin virtuoso, passando in pubblico costume: *Cum admittunt singuli, crimen est; virtus est, dum publice geritur*. E S. Agostino: «alcuni peccati, quantunque enormi, allorchè passano in consuetudine, sono creduti di poca o nessuna reità, e, dove si dovrebbe arrossirne, se ne fa pompa e argomento di lode e di vanità».

E contro i moderni fautori di un Teatro religioso: «Il Teatro perde tutto il suo brio e allettamento nella rappresentazione delle cose sante, e queste perdono la venerazione e rispetto loro dovuto col presentarle sul teatro» (Saint Evremont).

Ma perchè, obietta il *Filosofo* molto affievolito, mai le leggi hanno veramente contrastato il Teatro? Perchè le leggi dovrebbero farle i filosofi, ed essi — risponde il P. — non mostrano di aver dubbi teorici, anche se debbono subire necessità pratiche. «Juniores comoediarum spectatores esse non sinat legislator» (Aristotele); «Amoveantur, si fieri potest; sin minus, ad firmius aetatis robur reserventur, cum mores in tuto fuerint» (Quintiliano). Sarà necessario esemplificare i danni causati nell'animo giovanile dalla *curiosità*? Alipio (in S. Agostino) «coeperat et ipse desiderare conjugium, nequaquam victus libidine talis voluptatis, sed curiositatis». E S. Girolamo: «Patitur famem dum dulcis putat, quod nescit»: sente fame di ciò che reputa più dolce mentre nol conosce.

Filosofo: «... ammiratore e seguace come io sono stato sempre dei teatrali divertimenti, debbo confessarvi ingenuamente, che non ho mai potuto persuadere alla mia coscienza, che essi fossero innocenti ed onesti. Io opponeva ai taciti rimproveri di essa le già propostevi difficoltà, che evitava sempre di scandagliare per timore di avermi ad arrendere. Voi avete finalmente scongiurato l'incanto fatto finora dal Teatro, o, dirò meglio, dalle mie passioni». E il *Parroco* (suggeritore S. Agostino): «Deprecanda est misericordia Dei, ut donet intellectum ad ista damnanda, affectum ad fugienda, misericordiam ad ignoscenda».

Tutte testimonianze, gravissime, che l'anima odierna non ha punto superate. Vedremo altra volta che cosa si può contrapporre, se si vuol respingere l'accusa di vizio convinto e cosciente.

•

«Eh bien, l'ambition, l'amour et ses fureurs,

Sont-ce des passions indignes des grands coeurs?».

Sarebbe ancora più lunga l'antologia dei panegiristi del vizio, sotto specie tragica. Si può dimenticare il duca di Würtembergh, che si uccide esibendo la giustificazione voltairiana: «Quand'on a tout perdu, quand'on n'a plus d'espoir, La vie est un opprobre, et la mort un devoir.»?

Voltaire, d'accordo; si può bene aspettarsene, circa i delitti, queste parole: «Leur nom change, s'ils sont heureux, Tous les succès sont légitimes»; ma da Molière non vorremmo ascoltare la battuta che comincia: «Le Ciel defend de vrai certains contentements Mais on trouve avec lui des accomodements», e conclude definendo «un male, fuggire pertinacemente quello a cui tutti van dietro». E, ironia di una condizione dialogica, si vede il buon Parroco al proscenio, e Rousseau nella buca del suggeritore. Dicono: «Il fine del poeta, dell'attore e dello spettatore non è che il piacere: sia il vizio, o la virtù, che trionfi, poco importa, purchè se gli dia un'aria di grandezza, che piaccia.... Nel Teatro la furberia e l'amore trionfano sempre della virtù; talvolta vi si deridono i vizi, ma senza far amare le virtù contrarie; si avvezza il popolo ad ammirare come eroiche, azioni mostruose

Vladimiro Cajoli

● La Commissione Esecutiva per la XXVI Esposizione Internazionale Biennale d'Arte di Venezia, nominata dal Consiglio d'amministrazione dell'Ente e composta da Pericle Fazzini, scultore, Lucio Fontana, scultore, Roberto Longhi, critico d'arte, Luigi Montanarini, pittore, Publio Morbiducci, scultore, Rodolfo Pallucchini, critico d'arte, Enrico Paulucci, pittore, Carlo Alberto Petrucci, incisore, Enrico Prampolini, pittore, Paolo Ricci, critico d'arte e pittore, Giuseppe Santomaso, pittore, riunitasi nella sede della Biennale a Ca' Giustinian in Venezia nei giorni 3, 10 e 20 dicembre sotto la presidenza di Roberto Longhi, ha concluso i suoi lavori formulando l'elenco degli artisti italiani viventi da invitare, essendo stata esclusa dal Consiglio d'amministrazione l'ammissione per giuria.

I nomi degli invitati saranno pubblicati nel prossimo fascicolo della rivista «La Biennale di Venezia».

Inevitabilmente questo panorama è parziale, date anche le esigenze di spazio, ma la Commissione Esecutiva ha concordemente auspicato che nelle prossime Biennali altri artisti siano chiamati a documentare largamente la loro personalità attraverso un numero maggiore di opere di quante oggi non siano chiamati ad esporre, e che altri nomi debbano almeno in parte subentrare a quelli oggi prescelti per completare il panorama variato e complesso dell'arte contemporanea italiana.

● L'editore Vallecchi ha pubblicato un nuovo libro di Carlo Bernari, «Siamo tutti bambini». Come in «Tre casi sospetti» dove si ritrovano, per affinità di temi, tre momenti del sospetto poliziesco, in «Siamo tutti bambini» trovano posto nove racconti che rappresentano i nove momenti dell'Anima bambina, che alberga sia nel fanciullo che nell'adulto. Dello stesso autore viene annunciato, in preparazione per il 1952, «Vesuvio e pane».

Sesta Quadriennale - F. P. Michetti - Autoritratto giovanile

LA RADIO

I NUOVI PROGRAMMI

Con il 30 dicembre, sono stati inaugurati quei «programmi differenziati» nei quali riponiamo tanta speranza.

Dal momento in cui venne a conoscenza dell'immane lavoro di preparazione che la R.A.I. stava compiendo per la riforma, la critica dovette contentarsi di fiancheggiare il lavoro provvisorio tanto più quando acesse, come noi avevamo, la coscienza di aver detto ciò che bastava a dimostrare, in linea generale, che cosa si deve richiedere a una radiofonia moderna, cosciente, costruttiva.

Poichè la R.A.I. ha preso la lodevole abitudine di mantenere utili contatti con la stampa, sappiamo che la riforma è ispirata ad ambizioni nobilissime e principi teorici che, tranne sfumature insignificanti, condividiamo. Resta da vedere se i principi saranno attuati senza quelle progressive dispersioni che talvolta frustrano, in attività di così vasto impegno, ogni merito programmatico. E' certo che, se la R.A.I. giungesse a realizzare gli intendimenti oggi dichiarati, la nostra e l'altrui critica avrebbero assai minor campo di azione che nel passato. Naturalmente non pensiamo e non pretendiamo che la riforma, conclusa il 30 dicembre, dia risultati perfetti entro gennaio. Intanto, per quei lettori che non abbiano l'abitudine di seguire le pubblicazioni ufficiali della R.A.I., diamo gli estremi della riforma stessa.

Tutta l'attività radiofonica sarà esplicata con tre programmi: il Programma Nazionale, il Secondo e il Terzo Programma. *Ciascuno di essi sarà rivolto «a una determinata categoria di ascoltatori o, se si preferisce, risponderà a tre diversi tipi di esigenze che possono manifestarsi, a seconda del momento, anche nella medesima persona».*

Il Programma Nazionale *attenderà principalmente all'informazione, comprendendo in essa anche le espressioni musicali, artistiche, giornalistiche, ricreative che formano, per così dire, la nozione mondana oggi indispensabile.*

Il Secondo Programma *si propone la divulgazione culturale attuata mediante manifestazioni ricreative. «Riviste e varietà, trasmissioni liriche e musica leggera, grandi vedette e concerti in miniatura, attualità giornalistiche, cinematografiche e teatrali, agili rubriche informative si alterneranno lungo la giornata radiofonica, senza esigere una particolare concentrazione della mente e dello spirito».*

Il Terzo Programma *continuerà a rappresentare la massima ambizione culturale della radiofonia, e offrirà possibilità di ascolto molto più estese, con la irradiazione sulle onde medie (cioè, non più soltanto in modulazione di frequenza, ma in normale modulazione in ampiezza), nelle principali città italiane; e sarà quindi alla portata di un gran numero di normali apparecchi.*

Ci si dice anche che «oltre alla funzione informatica e a quella ricreativa, i tre programmi si ispirano all'altro grande compito della Radio, che è la funzione educativa, nel senso più largo, obiettivo ed elevato».

Non c'è da far altro che rallegrarsi e aspettare. Si può avere qualche dubbio a proposito di quell'ultima affermazione: che all'educazione si provvederà sempre e comunque, su tutti e tre i programmi. Infatti, quando si debba, per ragioni pubblicitarie, aver di mira principalmente la ricreazione, si rischierà di non far sempre fronte all'impegno educativo. Saremmo dunque anche più ottimisti, se sapessimo in qual percentuale l'ingrediente educativo sarà assunto fra i due confratelli prepotentissimi. Ma questa è cosa che si vedrà prima o poi, e che potrà essere utilmente discussa. Intanto, si osserva che la riforma investe anche gli organismi produttori dei programmi, che disporranno ciascuno di un proprio organismo ideativo, pur valendosi di comuni servizi centrali; la direzione resterà unica, nelle mani stesse dei principali riformatori che, presumibilmente, manterranno il compito di uniformare e radicare i programmi in uno spirito di meditata complementarietà.

Poichè anche noi, come irregolari delle retrovie, abbiamo combattuto per questa riforma, ci si lasci esprimere il più fervido augurio e il compiacimento più convinto. I nostri lettori sanno che siamo ben lontani da velleità estetiche, altrettanto lontani da ogni settarismo. Il profondo bisogno di pace che permea il nostro spirito, vorremmo fosse diffuso e fornito delle più valide ragioni da quest'amica di tutte le case che è la radio. Ad essa, alla sua eterea natura, alla sua invisibile presenza, alla sua enorme efficacia l'era moderna affida gravi responsabilità: le si chiede, soprattutto, di elevare il tono intellettivo medio degli uomini, di diffondere la comprensione, di fornire il linguaggio per esprimersi, l'intelligenza di esso per essere intesi. Ciò non esula dalle possibilità della radio; in ciò la radio supera ogni altra forma di propagazione educativa: ciò deve dare, e darà.

Oltre le angosciose incertezze del momento presente, ognun vede che mai come oggi il mondo fu pronto e disposto ad accogliere con curiosità e interesse il segno spirituale che differenzia i popoli, per assimilarlo e pacificarsi intimamente; mai insomma fu tecnicamente più preparato alla distensione, più artificiosamente costretto al contrario. La radio può far molto per smascherare la finzione implicita in ogni pace settaria, e spiegare agli uomini che la pace non può essere di qualcuno, se non è insieme anche di tutti gli altri.

V. Incauda

FUGHE E CAVATINE

Il fatto più saliente dell'anno musicale 1951, è stato un avvicendarsi di concerti, conferenze, congressi ed esecuzioni teatrali, per celebrare le più svariate ricorrenze e per ricordare, in modo particolare, due grandi compositori italiani: Gaspare Spontini e Giuseppe Verdi. Ma fra tanto fervore di rievocazioni i numi tutelari dei trapassati hanno lasciato cadere nella più assoluta indifferenza il 150° anniversario della morte del Barone Federico Leopoldo von Hardemberg, noto sotto lo pseudonimo di Novalis. E' stata una deplorevole dimenticanza, poichè il grande poeta del romanticismo germanico ebbe uno spirito profondamente musicale ed alla musica assegnò un posto predominante tra le altre forme di arte, considerandola come unica interprete di tutti i valori umani. «I rapporti musicali — si legge nei suoi Frammentini — mi sembra che siano effettivamente i rapporti fondamentali della natura. La vita di un uomo colto dovrebbe alternarsi semplicemente tra musica e non-musica, così come si alterna tra sonno e veglia... In null'altro, come nella musica, può meglio notarsi che è solo lo spirito quel che rende poetici gli oggetti, i mutamenti della natura, e che il bello, oggetto dell'arte, non ci vien dato o è già compiuto nei fenomeni».

•

Anno nuovo vita nuova. E' un vecchio adagio pieno di speranza, ma è forse anche una vecchia illusione, se si deve dar credito ai pessimisti, per i quali le varie età e gli individui non fanno che ripetere, battuta per battuta, una vecchia e monotona canzone. Il progresso perciò, secondo l'opinione del Leopardi, non farebbe che accrescere il nulla.

Se dovessimo in realtà considerare gli sviluppi attuali dell'arte musicale non potremmo davvero nutrire eccessive speranze per il prossimo anno, perchè oggi, come gli imitatori del De Musset, che per dirsi poeti dovevano ubbriacarsi, il musicista per dirsi artista dovrebbe almeno essere un dodecafonista. Al massimo potremmo concludere come il Rossini in una sua lettera a Leopoldo Cicognara: «Poca speranza mi resta di vedere uscire quest'arte divina dalla corruzione in cui giace, senza un rovesciamento totale delle istituzioni sociali; e il rimedio, come vedi, sarebbe peggiore del male».

Non tocchiamo quindi questo argomento e passiamo a cose più graziose e più aderenti alle circostanze.

«Mio caro ed onorato cugino - scriveva J. S. Bach ad Elias Bach - con la vostra amabile lettera ricevuta ieri, la quale mi assicura della vostra buona salute e di quella della vostra famiglia, mi è giunto il prezioso barile di vino, pel quale vi invio tutti i miei ringraziamenti. Ma è deplorevole che questo barile abbia sofferto, sia per le scosse del viaggio sia per altre cause, poichè alla sua apertura per la visita doganale lo si è trovato vuoto per tre quarti, e, dopo di ciò che ha preteso l'ispettore, esso non conteneva più che sei pinte. E' un vero peccato che anche la più piccola goccia di questa grazia di Dio sia andata perduta!»

E' una lettera ricca di motivi di attualità e ci rivela un aspetto inedito della personalità bachiana dove non troviamo traccia di quel sacro disprezzo per le cose dello stomaco ostentato oggi dalla maggior parte degli artisti. Gli artisti di altri tempi non avevano certi pudori e non soffrivano di certe inappetenze; molto spesso anzi eccedevano in senso contrario e, come il Rossini, osavano formulare una filosofia del tutto speciale sull'argomento. «Quello che l'amore è per l'anima - scriveva appunto il Rossini - è l'appetito per lo stomaco. Lo stomaco è il maestro che dirige e mette in azione la grande orchestra delle nostre passioni. Lo stomaco vuoto mi dà l'immagine di un fagotto che brontola dalla scontentezza, oppure di un flauto che suona per disperazione; lo stomaco pieno è, invece, il triangolo del piacere, oppure il flauto della gioia».

Come si vede non mancano le immagini fiorite o, più esattamente, musicali, per descrivere con singolare competenza le premesse e le conclusioni di una buona digestione. Se il Pesarese ignorava il peso specifico delle varie specialità che assumevano per la sua religiosa golosità il valore di altrettante proposizioni dogmatiche. Le sue lettere agli amici italiani sono perciò autentici ditirambi che esaltano la bontà dei maccheroni di Napoli, dei formaggi di Gorgonzola, della mortadella di Bologna, degli zamponi di Modena e del panettone di Milano. «Voi — scriveva ad esempio, nel 1853, a Giuseppe Bellentani, che il musicista chiamava l'aquila dei Salsamentari Estensi — voi avete voluto spiegare un volo altissimo per me, privilegiandomi di zamponi e cappelletti appositamente lavorati; ed è ben giusto che io, come dal basso delle patrie paludi dell'antica Padosa, sollevi un rauco grido di speciale ringraziamento verso di voi. Trovai la collezione delle vostre opere completa da tutti i lati; e meco ne gustarono l'interiore maestria quanti ebbero la sorte di deliziarsi delle vostre famigerate manipolazioni».

Dante Ulu

INTERPRETAZIONE DI BARTOLINI

Continuazione della 3a pag.

...lo che l'acquaforte non è soltanto il disegno; un uomo che, tentato d'impiegare, poniamo, l'acquatinta, la impiega solo per stabilire un fondo o un'aura, come in quelle *Bagnanti* del 1951 che sembrano campate sulla grana d'una roccia preistorica, alla stessa guisa dei bisonti d'Altamira. Chi ha detto che è arte, in questo campo, soltanto quella che si serve di mezzi difficili e complicati? Nè la bravura professionale né l'armamentario hanno mai fatto l'arte, e può esserci benissimo chi incide col fiato, senza venir meno alle esigenze dell'espressione, e chi incide «con la punta del pugnale», come diceva Teofilo Gautier a proposito del nostro Salvatoriello. Un taglio di bulino tirato senza interruzione come un truciolo d'oro per quasi tutta l'ampiezza d'una lastra da un Müller o da uno Strange non vale più di uno dei rapidi frementi luminosi segni di Giambattista Tiepolo: il Tiepolo dei *Capricci* e degli *Scherzi di fantasia*, un serrato concerto di tratti, di punti, di grane, ottenuto per mezzo di ferri appositamente costruiti, di acidi, di carte vetrate, come in un rame di Flameng o di Bertrand, non ci dirà mai nulla più di quanto non ci dica il semplicissimo, fragile, serico tessuto grafico [illegible] la *Finestra del solitario* di Luigi Bartolini, con quei suoi vetri che, pur [illegible], con quei [illegible] della camera del vecchio [illegible] di Rembrandt, son veramente vetri, e quella luce bianca di là dai vetri [illegible] dall'ombra dell'intervallo, è veramente luce di cielo. I tratti, i punti, le grane, e gli strumenti scelti per conseguirli, non hanno mai avuto significato in sè e valore predeterminato nella realizzazione d'un fantasma. E ciò senza dire che, a via di complicazioni non immanentemente inerenti alla visione e via di sussidi esterni, si arriva alle sottostrutture galvanoplastiche ed eliografiche di Evely per Felicien Rops: e addio arte!

■

Ma torniamo al Bartolini. Quanta strada da Firenze, dov'egli era ancora studente, ad Osimo, a Macerata, a Caltagirone, a Roma, dal 1910, cioè, ad oggi! Già però nel *Lettore al giardino pubblico* e nelle *Lavandaie a Fonte Maggiore* di quei primissimi tempi c'è «l'ongle de lion» del *Troglodita*. Provatevi ad usare per questo rame e per qualche altro fra i meno antichi, quali l'*Anna che dorme*, la *Ruota del Chienti* (ombra augusta di Renoir, non t'ingelosire!), l'*Angelo in trappola*, il termine che si è soliti usare per una qualunque incisione d'un incisore qualunque: «*graffio* una lastra», e lo sentirete suonare falso, così come falso suonerebbe se usato ad indicare un fiume che si scava il suo letto, dapprima lentamente e quasi a stento, poi sempre più rapido ed inesorabile. E se il fiume passando distrugge per ricreare, pazienza! Anche Rembrandt sovrappose una sua incisione ad un'altra di Hercules Seghers, senza neppur curarsi di raschiare prima la lastra, e quando volle ritrare per quattro volte sullo stesso rame le *Tre croci*, vi fece passare sopra l'uragano, senza badare a danni.

Abbiamo accennato all'amore di Bartolini per l'erba dei prati, i fiori, gli uccelli, e specialmente per gl'insetti. Ebbene, nessuno potrà mai immaginare, prima di essersene reso conto di persona, l'estensione e l'intensità d'un tal amore. Luigi Bartolini è veramente il Fabre dell'acquaforte. Come pel sommo entomologo, così per lui l'infinito non è soltanto quello del cielo e delle lontananze, ma anche quello della terra, dell'umile terra che gli è dato calpestare e delle minuscole creature che l'abitano. E su quella terra egli abbassa lo sguardo, in quelle creature s'affisa con stupore religioso, ne ascolta il respiro, ne osserva le fattezze. Sono milioni e milioni di esseri, i cui sussurri lievissimi, i fremiti, i ronzii, i frulli, sembrano far più grande lo spazio e sollevarlo ad altezze vertiginose. E con quelle voci e quelle fattezze nell'anima, Bartolini, il vagabondo assorto, che i contadini si segnano a dito, continua la sua passeggiata.

Ma che cosa possono essere un grillo, uno scarabeo, una farfalla, un maggiolino, un cervo volante, un calabrone, per la fantasia d'un uomo? Ebbene, domani, o di qui ad un anno, a due anni, a dieci anni, essi scaturiranno certamente dalla mente laboriosa di Bartolini ed andranno ad animare dieci, venti, cinquanta lastre di rame o di zinco, che poi si vedranno stampate in non più di otto o dieci esemplari ciascuna, e qualche volta anche in uno solo, conservato e magari in seguito dimenticato dall'autore. E accanto agl'insetti, accanto alla storia d'un uccello (il *Martin pescatore*), alle care immagini dei *cani*, compagni fedeli di caccia e di solitudine domestica, ad un *Usignuolo morto* col canto in gola, tenero e ancor quasi tiepido, ad un *Barbagianni* dai tondi occhi assorti nel buio del plumaggio, all'incomparabile conturbante poema grafico delle *Farfalle imbalsamate* nella bacheca d'un museo, si vedranno sorgere via via e imporsi alla nostra attenzione un abbacinante *Nicchio bianco*, che si è tentati di portare all'orecchio per udirne il rombo, una *Pannocchia* pingue di grani ed ispida di cartocci, un paio di morbidi *Guanti* ed altre ed altre «nature morte», su d'un piano analogo a quello della celebre *Conchiglia* (il «Conus marmoreus») di Rembrandt e dei *Manicotti* di Wenzel Hollar.

E qui, pronunziando questo e quel nome, come già altri in precedenza, più che proporre quesiti di derivazione e d'influenze, sempre onorevoli quando non siano di bassa lega e passivamente subiti, oppure derivati da mode effimere, intendiamo soltanto fissare le condizioni e il raggio d'un determinato clima poetico. La «celeste anarchia» di Luigi Bartolini altro forse non ci consentirebbe, per quanto egli stesso non faccia un mistero di quella che è solito chiamare la sua «formidabile preparazione» e all'occorrenza se ne compiaccia, diversamente da come fanno certi allegri incendiari e distruttori, che incendiano e distruggono a parole musei e biblioteche, senza neppur sapere che cosa c'è dentro. Bartolini non ha mai avuto paura di entrare in un museo, in una galleria, in un gabinetto di stampe (ricordiamo un suo lungo appassionato colloquio col *Combattimento d'ignudi* di Antonio del Pollaiuolo): solo che, dei suoi studi e delle sue esperienze, non ama farsi un comodo letto da rimanervi disteso e dormire per mesi ed anni. L'aria, l'acqua, il fuoco, gli elementi insomma, non dormono, e la sua, ripetiamo, è una forza elementare. Forza, soprattutto, di poesia. Che è poi la stessa dei suoi libri: «*Sempre, sino a tanto che vivrò, amerò ritrovarmi all'alba, solo, solitario, col fucile a tracolla e con il cane. Prendere una strada che meni presto, al più presto possibile, fuori delle vie frequentate e mi riconduca alla natura...*».

Poesia, dunque: felicità di poter spiegare a sè e agli altri la bellezza del creato, con ciò che ha d'infinitamente grande e d'infinitamente piccolo, per mezzo d'una parola o d'un segno che siano veramente i soli appropriati al compimento del miracolo e perciò non più revocabili, come irrevocabile è il morso dell'acido sulle affumicate lastre di rame o di zinco che la bacinella ha accolte nel suo seno per l'ultimo sacramento, *dussent elles en crever*. Poesia, unico bene rimasto all'uomo per levarsi sopra di sè e potersi chiamare ancora senz'arrossire «creatura di Dio».

Alfredo Petrucci

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-487

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 2 - ROMA, 13 GENNAIO 1952

Abbonamento annuo L. 2000
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63006

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

SOMMARIO

Letteratura

Arti

Musica - Radio - Teatro

RITORNO DI CALDERON

La vecchia controversia fra fautori di Lope de Vega e fanatici di Calderon, che ha così lungamente divampato nella critica spagnola da Marcellino Menendez y Pelayo in poi pure oggi, alla luce di una recente opera del prof. Angel Valbuena Prat (Gaston Gili, Barcellona) arbitrata a favore di quest'ultimo. Menendez y Pelayo, l'appassionato polemista cattolico della *Historia de los Heterodoxes españoles*, era un appassionato classicista. Stava per l'ordine e la misura. È proprio il fervore dei romantici tedeschi e francesi gli rendeva sospetto l'autore de la *Vida es sueño*. Gli rendeva sospetto Calderon con le sue iperboli, le sue danze di entità e di allegorie, le sue prospettive tenebrose e celesti. Calderon infrangeva troppo gravemente quella classica serenità che era il fondo del suo cattolicismo. Gli preferiva Lope, meno «profondo» e più sicuramente artista. Il Valbuena Prat non rovescia le argomentazioni di Menendez y Pelayo. E non si propone neppure di mostrarci che ogni sequenza di antitesi di Calderon sia oro di coppella. Si è proposto piuttosto di rivelarci l'entità della mente di Calderon come genio di Spagna, e controriformato (C. appare nella sua opera un teologo, uno storico, un controversista, un *defensor fidei* che ha voluto elevare un baluardo poetico contro l'eresia e, a un tempo, la universalità dei suoi temi, le possibilità indefinite dischiuse dal suo teatro. Su questo punto l'illustre Valbuena Prat mi pare abbia partita vinta. Queste possibilità sono davvero immense! Le arene dei teatri applaudono ancora *El perro del Hortelano* o *el Vilano en su rincon*.

Ma il trasecolamento col quale si ascolta Calderon è di natura diversa.

La scoperta, o meglio, la riscoperta di Calderon data dal Romanticismo. Dopo di essere stato vituperato e perseguitato fino alla proibizione dei suoi *autos* sacramentali, nel tardo '700 si è passato all'apoteosi. Il divieto, emanato nel tardo '700 — è bene lo si ricordi — fu alzzato e provocato da critici della scuola neoclassica e da commediografi della nuova scuola come Leandro de Moratin, premurosi della purità e della decadenza dei gusti sdegnosi di quelle mostruose aberrazioni. E Calderon risorse, come fenice, tra le idolatrie della scuola romantica. I nuovi cultori di Calderon furono A. G. Schlegel, Tieck, Goethe, Hegel. Herder aveva proclamato che la poesia aveva da essere nazionale. E quale poesia più etnica di quella di Calderon, dove il dramma affiancava le processioni del *Corpus Christi*, dove la materia drammatica si intrecciava con la cronaca e la leggenda delle lotte sostenute per terra e per mare con i Turchi, Mori e Riformati, dove la favola metteva a contributo sermoni e vite di santi, e faceva, si può dire, scaturire i suoi personaggi dalle controversie dei teologi di Salamanca e di Alcala de Henares.

Nella sua gioventù bollente e dissipata Calderon era penetrato una volta a mano armata, in un Convento, per agguantarvi il feritore di un suo fratello che vi cercava asilo. E poichè questa sacrilega rodomontata era stata censurata da un predicatore di corte, aveva a stento scampato la detenzione, commutatagli da Filippo IV in una quindicina di giorni di arresto a domicilio! D'allora (a la verità anche prima) la sua penna aveva stabilmente abitato nei conventi. Era diventata sempre più una penna edificante. Poichè per lui la storia spagnola era una storia di edificazione. O addirittura un'omelia pronunziata con le armi alla mano. Nella tragedia *El Principe constante*, le imprese di spagnoli e lusitani si confondono con quelle dei missionari. Si tratta, sbarcando a Tangeri o a Ceuta, di liberare i cristiani in angoscia e di impedire che le chiese siano profanate e trasformate in moschee.

E quanta allegorizzata storia filtra nei drammi ed *autos* di Calderòn! Davide e Salomone, la chiesa e la sinagoga, l'insana volontà di potenza di Baldassarre (nell'*autos de la Cena de Baltazar*) e la salda fede profetica di Daniele, lo scisma d'Inghilterra e la rivolta dei Mori dell'Alpugarra, gli assalti ed i prodigi sulle cinte murale delle città bibliche, gl'incendi ed i prodigi tra gli scompigli dei guerrieri assiri o caldei stupefatti ci vengono incontro dai suoi drammi come dai potenti concertati pittorici di Luca Giordano o Solimena.

Nel suo giudizio su *La figlia dell'aria*, Goethe mostrava di anteporre di molte lunghezze Shakespeare a Calderòn: «Vera intuizione della natura egli non ci somministra, egli è teatrale, anzi di una teatralità da gioco di scacchi; di ciò che chiamiamo illusione, e specialmente di quanto desta emozione, non vi è traccia, il piano giace disteso davanti all'intelletto, in una sorta di passi da balletto condotto con abilità e che allude alla tecnica dei nostri recenti *Opéra-comiques*... E, ahimè, vediamo in vari drammi di Calderon un alto e libero spirito costretto a venerare il più cupo delirio e a prestare un'arte razionale all'irrazionale, il che ci fa entrare in un contraddittorio rapporto col poeta stesso, in quanto la materia ci irrita, mentre ci incanta la maniera di trattarla».

Malgrado le gravissime riserve contenute in questo brano (*Schriften zur Literatur*, II Teheil, Cottasche Verlag, Stuttgart und Berlin) l'impulso era dato. La materia può risultare irritante per il patriottismo protestante che Goethe professo negli ultimi anni della sua vita, ma lo rapiva ugualmente la maniera di trattarla. E cioè la libera familiarità con la quale Calderòn, spiccando un gigantesco salto sulle siepi delle convenzioni teatrali, mescola personaggi allegorici, entità, angeli, demoni, virtù e vizi, dottrine entificate, personaggi biblici o romani. Voci dal cielo, angeli e demoni intervengono già, fra tremuoti e turbini, nelle vicende agitate di *El Magico prodigioso* e *La Devocion de la Cruz*. Come intervengano già, del resto, nelle vicende, anche esse librate fra cielo e terra, del *Condenado por desconfiado* di Tirso de Molina. Ma ciò che colpì l'immaginazione romantica fu lo spregiudicato scorrazzare fra la storia e l'allegoria, fra il tempo e l'eterno, che coonestava in loro, (e autorizzava nella pratica teatrale la convinzione che l'uomo reale si muova, come infatti si muove), in una società di fantasmi, di apparizioni sopra o infraterrestri, eccitatrici e suggeritrici, del suo credere e agire. Eccitatrici e suggeritrici più delle ponderabili creature terrestri. Sogni, apparizioni, voci fra le nubi demonii e angeli all'arrembaggio per la perdizione o la salvezza dell'uomo, sono i motori dei drammi ed *autos* di Calderòn. Molte generazioni non hanno avuto occhi per queste cose! non hanno avuto occhi per i drammi allegorici come per scenografia barocca oggi rivendicata.

Calderòn ha sconfitto tutti i pregiudizi in materia poetica. Ha conquistato, come un nuovo Alessandro, spazi e tempi al teatro. Ha animato dottrine e spiriti dogmi sulla scena. Ha circuito pianetari e perlustrato zodiaci. Ha raccorciato le distanze, per così dire, tra i Novissimi e noi. Che nel mondo umano si giochi in ogni momento una gran partita di salvezza o perdizione, che l'uomo sia installato a uno scacchiere dove è facile incappare in una mossa falsa, che per la nostra coscienza si intersechino le vie del cielo e dell'inferno, sono verità valide per tutti i tempi, ma che risuonano ben diversamente da epoca ad epoca. Calderòn si è incaricato, questa verità, di farla risuonare continuamente ai nostri orecchi.

Il riconoscimento così ampio, negli ultimi tempi, della straordinaria, sconcertante forza drammatica di Calderon da parte di Max Reinhardt, (che fu il suo secondo esumatore) con le memorabili inscenature del *Gran Teatro del mundo* realizzate a Salisburgo, Colonia e Mannheim dal 1926 in poi) non è che tardiva giustizia. Ed ora, la controversia secolare tra i «lopisti» e i «calderonisti» (lopisti sono chiamati i fautori di Lope de Vega), pare risolta. L'arbitrato dei posteri che si affollano alle rappresentazioni del *Gran Teatro del mundo* — e una bella edizione ne fu prodotta recentemente a Orvieto — collima con l'entusiastico preconizzamento che di Calderon ha fatto l'insigne professore all'Università di Murcia, Valbuena Prat, contro cui nelle sue *Letture di poeti* si lanciò sgraziatamente il Croce. Rimproverare al libro del Valbuena Prat il suo esuberante entusiasmo e la troppa lunga escussione di testimonianze a favore del «suo autore» od avergli attribuito troppi pregi e primati, è come imputare a un pittore di vezzeggiare il suo modello. L'entusiasmo può essere colpevole d'idolatria riferito a un mostruoso feticcio. Ma chi vorrà contingentare l'ammirazione, se non una critica fiscale e pedantesca, per ciò che è grande o sublime?

Lorenzo Giusso

L'UVA E LA CROCE

Ogni opera di Ardengo Soffici, sia essa un dipinto od uno scritto, è un evento da registrare nella storia dell'Arte e delle Lettere.

Ma Soffici, prima di essere il pittore e il letterato che è, è un uomo: affermazione lapalissiana per i superficiali e gli sciocchi, profonda di pensiero e colma di serietà in questi nostri tempi di paurosa ribaltatura dei valori spirituali in genere e dei valori etici in specie.

Se è vera, e noi tale la riteniamo, la legge crociana della circolarità dello Spirito, per cui i singoli suoi gradi, quantunque distinti l'uno dall'altro, si implicano a vicenda nell'unità dello stesso atto spirituale, a nostro avviso Soffici incarna, con la sua eccezionale personalità di artista e di cittadino, di creatore di bellezza e assertore di moralità, quel crociano principio, testimoniando e la concatenazione dei gradi e la loro reciproca necessità. Dall'equilibrio delle sue forze facoltà e capacità, nasce ad un tempo un lirico ed un savio, un classico ed un perfetto italiano, un paesaggista di rara potenza espressiva ed un elegiaco cantor dell'Ambra, un narratore di battaglie e un combattente prode.

Superati felicemente i settanta anni, Soffici ha preso a raccontar la sua vita, a scriver dunque la sua biografia, della quale ci ha dato finora la prima parte, dedicata all'infanzia, che s'intitola: *L'uva e la croce*, ed ha per sottotitolo: *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*. (Firenze, Vallecchi).

Perchè tale titolo? «Il giorno esatto della mia nascita — dice l'autore — fu il 7 aprile 1879, lunedì, alle dieci di notte; e mi par d'aver sentito dire che fosse una notte di piena luna. Mi è stato anche detto da mia madre che, subito dopo venuto al mondo, mi fu scoperta sulla fronte l'impronta chiarissima d'un grappolo d'uva, effetto, secondo la levatrice, della voglia che la mamma aveva patito di questo frutto negli ultimi mesi (che non eran mesi da uva e nemmeno da agresto) della sua gravidanza, e sul mio piccolo ventre, sopra il bellico, quello di una croce: segni, il primo dei quali di lì a poco sparì, mentre il secondo, ero già uomo fatto che non era ancora scomparso. Non so se sia il caso di trarre qualche auspicio da questa singolarità. Volendo, si potrebbe veder simboleggiata nel grappolo d'uva la gioia di vivere, nella croce la pena, il sacrificio; e nella loro unione sopra il mio corpo una doppia caratteristica e disposizione del mio spirito, con la loro duplice contrastante influenza sul corso della mia vita. Ma allora bisognerebbe anche osservare che mentre il suggello dell'uva fu presto obliterato, quello della croce rimase indelebile; il che significherebbe che il mio dionisismo doveva cedere in breve a una pratica vitale assai meno allegra. E così argomentando non si andrebbe forse troppo lontano dal vero».

Nei sedici capitoli in cui è divisa la narrazione, Soffici fa sfilare dinanzi ai nostri occhi una serie di ritratti e di paesaggi; ecco i nonni, i genitori, il pievano Fabbrucci primo maestro ed educatore, i primi compagni ed amici, i frequentatori della casa, gli abitanti del villaggio natio, la gente di passaggio, cantastorie e pastori; ecco il Bombone, frazione di Rignano sull'Arno dove egli ebbe propriamente i natali, e le campagne circostanti, e i poggi e le colline del Valdarno, che dalla prosa di Soffici, trillante di allodole, dorata dal sole, fresca di piogge primaverili, verde di piante e di alberi, sono icasticamente evocati per un ricordo tenace e lucidissimo.

Il racconto — e questo non è davvero uno dei suoi meriti secondari — documenta con amoroso impegno i costumi del tempo, sia nella ristretta cerchia dei familiari e sia nell'ambito più ampio dell'agreste popolazione in seno alla quale il nostro autore visse gli anni dell'infanzia, traendone esempio di laboriosità, di parsimonia, di semplicità: una romantica visione della vita che fa pensare ora alla mitica età dell'oro, ora all'ingenuo naturismo di Gian Giacomo. Tra le pagine che trattano di tale materia sono particolarmente notevoli quelle in cui appaiono gli improvvisatori del paese, e cioè i cantori di *contrasti* o *disturne*, cantori *alla bernesca* e *di scrittura*:

Io canto di bernesco e di scrittura
E me e te s'ha a fare a chi più dura!

e quelle dove si parla dei *bruscelli* o *zinganette*, ossia commedie e drammi rustici che si rappresentavano in tempo di carnevale in molti paesi della Toscana, e quindi anche al Bombone, recitati in costume da giovani del luogo su di un palco costruito alla meglio... La zinganetta di cui Soffici ha più fresca memoria era d'argomento piscatorio ed aveva inizio con una cantata che diceva:

Io scendo appunto adesso
Dal cerchio della luna
E porto la fortuna
A voi mortali.

. . . .

Della città le mura
Colà son di cristallo,
Le travi di corallo
Hanno le case.

. . . .

Poichè ogni autobiografia, pur essendo un atto morale in quanto confessione, non può prescindere dal dar conto, essendone la logica premessa, di come sorga l'atto conoscitivo, riveste qui singolare valore apprendere dalla voce medesima di Soffici lo sviluppo della sua coscienza ed autocoscienza: la coscienza di sè e dei suoi familiari, i primi semi del sapere gettati su di essa dalle lezioni del buon pievano, i giuochi infantili e gli assaggi letterari, la rivelazione poetica della natura, la nascita alla vita dello spirito congiunta al primo destarsi dei sensi, l'iniziazione all'arte e alle lettere, le prime scritture, le prime pitture eseguite sotto l'esempio di decoratori e pittori operanti al Bombone, la sempre più chiara visione della vita del villaggio... Il mondo creato, dunque, non già in un *fiat* ma assai lentamente, dal piccolo Ardengo, pittore e scrittore in erba, uomo in formazione.

Da quando Soffici fece il suo ingresso nelle lettere con le poche pagine di *Ignoto toscano*, fino ai *30 artisti moderni italiani e stranieri*, ch'è il suo ultimo volume prima dell'*Uva e la croce*, abbiamo mantenute intatte la nostra stima e la nostra ammirazione per lui, perchè in lui, grande artista della penna e del pennello, abbiamo sempre riconosciuto una onestà di propositi e di azioni che in non pochi suoi colleghi è invece venuta a mancare. La sua probità, da intendersi, naturalmente, tanto nella vita artistica quanto nella pratica, può essere di esempio a tutti. In arte, essa consiste nel non rinunciar mai alla *realtà*, nel non fare mai a meno dell'*oggetto*, nel non volger mai le spalle alla cosiddetta *natura*: consiste nel seguire pazientemente e decisamente il cammino tracciato dalle proprie possibilità, dalla propria personalità; consiste nell'accettare il destino e trasfigurarlo in estetica realtà.

Ardengo Soffici appaga queste esigenze, di cui oggi nessuno più sente il categorico imperativo, coi risultati che tutti possono vedere; perciò lo amiamo, oggi più che mai, e ne abbiamo un grande rispetto.

Renato Mucci

★ SIMULACRI E REALTÀ ★

FORMALIZZARE E FORMALIZZARSI

Tristezza di un purista a proposito di questi due verbi. Non dobbiamo noi forse scandalizzare e scandalizzarsi? C'era proprio bisogno del formaliser *e* se formaliser, *trasferito quasi grezzo nel nostro idioma? Ma sentiamo lui, il purista: «Ma che cosa ci abbia che vedere la* forma *con questo senso, a me non riesce di vederlo. Pure è registrato nei vocabolari italiani, con qualche esempio. Ma tuttochè registrato ed esemplificato, a me pare uno di quei vocaboli da lasciarsi a chi li vuole; e pochi, per verità, li vogliono scrivendo». Lo sfogo è convincente! Senonchè la tanaglia del ragionamento non riesce ad acchiappare bene la capocchia della bulletta, e quindi la lascia conficcata ov'era. Cosa ci ha da vedere la* forma *con lo scandalo? Rapporto c'è, e come!*

In effetti l'ipocrisia ci ha insegnato che basta saper mantener la forma, per esser giudicati irreprensibili. Il francese quindi di fronte ad azione scandalosa che fa? Si formalizza, ossia rilucida la forma e tutto torna nell'ordine, almeno per ciò che lo riguarda. Tutta la morale può essere amministrata da una procedura in cui gli esercizi del formaliser *siano opportunamente graduati ed eseguiti.*

Ma c'è di più. Un altro senso, oltre quello di scandalizzarsi, è inserito nell'astuto verbo francese, e precisamente quello di meravigliarsi. I due significati, per verità, sono convergenti, giacchè scandalo e meraviglia talvolta fanno coppia. «Mi meraviglio...» è inizio di discorsi in cui l'ipocrisia si copre della toga dell'autorità. A guardare poi un po' addentro, si viene a scoprire che la meraviglia del meravigliarsi non esiste affatto: è finta.

Lasciamo dunque, o amico purista, le cose come stanno. Quella gallica voce è necessaria come certi sali aromatici, consigliati per certi pediluvi.

QUEL LITRO D'ACQUA

«Prendete un litro d'acqua e mettetelo sul fuoco...» Letta questa proposizione, chi per abitudine nello scorrere le parole ha occhio volante immagina almeno un effetto di questa azione. Che farà l'acqua sul fuoco? Si riscalderà e in certi casi bollirà.

Piano, piano, frettoloso lettore.

Se il libro che hai in mano è un libro di cucina le cose vanno come tu supponi. Ma se è un libro di fisica, sii accorto, leggi con attenzione come se scandissi un esametro, e non balzar dalla sedia, se l'incredibile ti si para subito innanzi. Non è forse incredibile che quel litro d'acqua posto sul fuoco potrebbe anche gelare? Questo afferma il fisico, e della sua affermazione dà conto col tirare in ballo un certo effetto della agitazione molecolare. E affinchè un tuo facile rifiuto sia sbarbicato sul nascere, il fisico aggiunge: il fatto è altamente improbabile, ma non è impossibile.

Altamente improbabile l'agitazione molecolare, ma probabilissima, certa, presente anzi, la tua agitazione nell'apprendere di questa nuova fantasia dell'acqua che non trova miglior modo per gelare che quello di assidersi su un fornello acceso.

Io non so se le cose in fisica stiano veramente così; tra gli uomini però avvenimenti di tale natura non sono altamente improbabili, ma di quotidiana probabilità.

Vuoi riscaldare un litro d'ideali? Ti consiglio di non andarli a mettere sul fuoco di qualche fornello di virtù: li vedresti mutati in ghiacciuoli.

PARLA COMBES

«La rivoluzione, incominciata con la Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo, non finirà che con la Dichiarazione dei Diritti di Dio».

Riparla Combes: «Voi siete ministri di un nuovo culto la cui rivelazione dall'alto è la coscienza e l'umana ragione».

Quanto cammino, si dirà. Molto certamente: il giovine ed ardente cattolico, divenuto vecchio e ministro, si era tramutato in un persecutore amministrativo della religione; colui che si era brillantemente laureato con una tesi sulla filosofia di S. Tommaso d'Aquino, diviene il distruttore degli istituti religiosi, e non risparmia, naturalmente, i domenicani.

Mutamenti di questo genere non sorprendono quando qualificano due periodi così lontani della vita, quali la giovinezza e la vecchiaia.

Sorprende invece quel ritrattarsi quasi contiguo.

Parla Combes:

«Sono spiritualista, e considero le idee religiose come le forze morali più potenti di tutta l'umanità». Queste parole pronunciate alla tribuna della Camera indignano i suoi corifei. Calma, calma, la Camera e la tribuna sono ancor lì. Quindi Combes riparla: «La morale è tanto più solida, quanto è più indipendente dal dogma». Ma costui è davvero un asso della ritrattazione.

Scrive Combes: «Amiamoci nella morte come nella vita. Il nostro cuore ci dice che non c'è separazione eterna. Ci siamo lasciati nell'incertezza, ci ritroveremo nella verità». Incise sulla tomba del figlio, queste parole non furono ritrattate. Il cuore è schietto nella giovinezza, si fa schietto nel dolore. Iddio allora è vicino e quasi si vede.

Varius

L'UOMO CORTIS

Chi direbbe che son già passati quasi settant'anni dalla pubblicazione del *Daniele Cortis*? Quando cadde il quarantennio del romanzo fogazzariano, Filippo Crispolti ne richiamò la data al ricordo dei dimentichi e all'attenzione dei distratti. Chi scrive (non senza una certa impertinenza di cui fece più tardi ammenda con l'illustre amico) osò allora dire che, ai tempi in cui si era, non si aveva più la grazia di «uscire come bastonati» dalla lettura di quel libro; però, per le successive esperienze fatte, si poteva fissarlo nel tempo come un punto di riferimento dal quale procedevano, — fino ai nostri giorni — i modi dell'arte in Italia. Noi non potevamo accettarlo come una battaglia, — a quei tempi certe battaglie avevano più credito — contro la letteratura romantica: anzi, pensavamo, e lo pensiamo ancora oggi, che quella passione sentimentalmente estenuante, tenuta sempre ai margini del peccato, atteggiata su uno sfondo di natura, se, per un verso, capovolgeva la grossolana conclusione delle *Affinità elettive*, procedeva in linea legittima dalla *Nuova Eloisa*, dall'arte di coloro che il Leopardi chiamò non senza disdegno i «chateaubriandisti». Cortis è romantico nella linea di filiazione che fa capo a Renato e scende per lombi non sempre puri, attraverso i *Zerrissenen*, i *Vermaledeiten*, fino all'uomo-dionisio del Nietzsche e all'uomo-centauro del D'Annunzio. Egli, come tutti i romantici, pone il suo io, in posizione diversa e avversa, contro un determinato ordine di cose, che, nel caso suo, è l'imperativo di una legge morale e religiosa. Non afferma il diritto della sua passione al di là del bene e del male come i seguaci di Zarathustra, ma nel suo strazio vittorioso si riconosce quello del poeta che chiedeva alle foreste della Luisiana un rifugio e un esilio. Se all'ardore senza speranza che lo consuma egli dà una conclusione diversa da quella solita dei romantici — ed è stata l'alta novità del libro in un tempo di pattume verista, — non è men vero che la sua individualità è di netta natura romantica. Una delle ultime. Anzi, nella nostra letteratura, per il risentito e delineato taglio, la vigoria consapevole del sentimento, la ferma persuasione. Ma già in lui, il frequente «sciopero» dell'animo sembra preludere a quelle esplorazioni nel subcosciente, a quelle ricerche dei movimenti segreti dei nostri atti nei sotterranei della psiche, che, successivamente e su piani non cristiani, porteranno al psicologismo, al relativismo, agli sdoppiamenti pirandelliani della personalità; ai labirinti sontuosi del *Notturno*, all'abulia di *Rubè*; alle allucinazioni surrealiste, alla scomparsa di ogni dato umano nello spietato stilismo. Se al fianco del Cortis si pone l'uomo [illegible] e apollineo, e da essi si discende con uno sguardo d'assieme alla poesia di questi ultimi tempi, si vede quale processo sia avvenuto nella dissoluzione dello stesso concetto di personalità.

In questo mezzo secolo si sono fatti diversi tentativi per arginare e reagire all'individualismo romantico, fosse esso quello dei wagneriani del *Fuoco* o quello del *Santo*. Dai compiacimenti crepuscolari nelle cose umili e mediocri, alla letteratura corale e di massa con intenti di propaganda, dal teatro grottesco al teatro intimista; dal neoclassicismo al neo-verismo, son tentativi che tutti han presenti. Avvenne, però, per la nostra innata tendenza di retori e di grammatici (e per un curioso smarrimento del senso storico), che si cercasse più spesso l'antidoto in un ritorno alla vecchia tradizione formalistica. Non è la retorica, come non è il gendarme, il presidio dell'ordine. Quando si era giunti al punto che un qualsiasi imbecille poteva credersi un poeta cosmogonico (grande ombra di Amiel!) perchè metteva le parole in libertà, non erano certo le particolarità lessicali della scrittura o gli schemi sintattici e prosodici o i ricalchi dai prosatori del buon tempo che potevano dare alla letteratura un più positivo senso della realtà e, all'uomo che ne forma il soggetto, quel senso della sua dignità e della sua personalità che Renzo Tramaglino possedeva integro ma che avevano già deviato e deformato i Cantelmo, i Brando e le loro diverse imitazioni.

Il periodo che diremo, — per comodità di discorso, — ermetico, ha mostrato, con la non vinta impotenza del suo oscurismo, l'antitesi inconciliabile fra l'anarchia delle concezioni e la superstizione stilistica, l'inerzia assoluta di un congegno verbale che non sia in funzione di un senso intelligente e intelligibile. Il periodo è finito senza quasi lasciar traccia e gli storiografi letterari lo metteranno tra qualche angolo nel Bosco Parrasio della «questione della lingua» in linea con gli innocenti sogni di Basilio Puoti e del padre Cesari. Esso è stato un altro indice dello smarrimento dei principi generali, che il soggettivismo e l'impressionismo hanno disperso a brandelli sui rovi del libero esame e dell'interpretazione personale. Esso ha rivelato, con un'ennesima esperienza, quello che il Calcaterra chiamerebbe un «modo dell'anima». Tutto l'inventario di questo mezzo secolo lo rivela: da quando, cioè, l'immanentismo è penetrato nelle lettere con l'estetismo hegeliano. Lo stilismo tra cabalistico e alchimistico, l'immaginismo enigmistico, il narcisismo inzibettato, il barocchismo luccioleggiante, l'espressivismo, il creazionismo assoluto, il gusto decadente dello aggettivo e della metafora; quello scantonare, quell'evadere, quel fuggire verso la non compromissione, la gratuità, la dilettazione solitaria, il magismo, il modo arcano e allusivo di quella che chiamano la «poesia pura», che altro esprimono se non la crisi profonda della personalità?

Un tale scrisse durante la guerra che in questo mezzo secolo «cose troppo grandi hanno premuto l'umanità», per cui gli uomini hanno sentito il bisogno non più dei «modi artistici» del primo Ottocento con i loro «messaggi», le loro dottrine, le loro tesi ponderose, ma di un'arte svagata, riposante, bamboleggiante. Già, ma perchè quelle «cose troppo grandi», che furono la Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche e i riscatti nazionali, «premendo» la umanità dei primi decenni del secolo scorso ebbero sulla letteratura l'effetto del tutto opposto?

Una reazione oggi sembra in corso col solito rimedio violento di una sterzata verso i pantani del verismo. La personalità, l'individualità son riportati nel centro della letteratura, brutalmente, sotto le spoglie moralmente sudice di *Agostino* e del personaggio tra buffo e tragico che parla in persona prima nel romanzo *Pane duro*. La personalità è sempre condizionata da una coscienza morale; perciò l'uomo Daniele Cortis, dopo settant'anni, ha ancora qualcosa da insegnare.

Francesco Casnati

● In edizione litografica dell'Ateneo di Roma è stata pubblicata in italiano una «Grammatica della lingua cinese moderna», a cura di Amedeo Cracco.

● Nella sala della Vallicella, in Roma, dove nel Seicento fu dato l'oratorio «Rappresentazione di Anima e Corpo» sarà celebrato questo anno il quarto centenario dell'oratorio, la forma musicale che nacque in seno al sodalizio religioso ed artistico di S. Filippo Neri.

Verranno eseguite musiche di Emilio De Cavalieri, Balducci, Carissimi, Pergolesi, Scarlatti fino a Perosi, Honegger e Hindemith.

Mosca dalla scuola è passato alla propria famiglia: attraverso l'analisi del modo di comportarsi dei figli risale e critica quelli di trent'anni fa, dei quali egli ha fatto parte.

● Nella collana di «Studi religiosi ed esoterici» di Laterza è uscita una «Antologia della mistica arabo-persiana» a cura di M. M. Moreno.

Le traduzioni fatte direttamente dall'arabo e dal persiano cercano di rendere il ritmo poetico dei testi originali. Il volume reca una introduzione dello stesso autore, che ambienta esaurientemente i testi e ne fa una storia critica di grande utilità per chi si avvicina per la prima volta a queste interessanti e suggestive letture.

G. Stradone: «Toro» (1950)

L'IDEA LATINA ED IL CONGRESSO
dell'Unione Latina di Rio de Janeiro

La stampa italiana non ha sufficientemente valutato la notizia del primo Congresso dell'Unione Latina che si è tenuto in ottobre a Rio De Janeiro e dove l'Italia ha inviato una sua delegazione presieduta dall'onorevole Andreotti. Tutte le nazioni latine vi hanno partecipato, d'Europa e d'America, eccetto la Romania che pure nel suo nome stesso traduce la sua origine, il suo sentire, il suo orgoglio latino. Il congresso che si è prefisso lo scopo per ora di riaffermare la solidarietà spirituale esistente tra i paesi di origine latina, si è occupato soprattutto di questioni culturali e sociali per instaurare, almeno a grande raggio ed in una realistica elasticità, una collaborazione internazionale tra i popoli che da Roma ripetono la loro origine, la loro lingua, il loro particolare modo di vedere e di vivere la vita. Ma la iniziativa non è nata improvvisamente per un capriccio od una ambizione di taluni circoli intellettualistici o aristocratici. Essa si inserisce e succede a tutto un filone di idee e di concezioni che ha una storia ormai plurisecolare: idee e concezioni di diversa origine, di tempi diversi, avallate talvolta da uomini, correnti politiche, regimi totalmente opposti in alcuni dei principali paesi latini. Ma sempre ha ricorso, in tante occasioni e vicissitudini storiche di cui vengo ad indicare le principali, un motivo profondo e costante, quasi un dato permanente ed incontrovertibile che induce a riflettere seriamente su questo concetto della latinità e della fratellanza latina.

Già qualche scrittore italiano del XVII secolo considerando le lotte religiose che insanguinavano l'Europa intorno a quei tempi, si domandava perchè mai le frontiere che si andavano determinando tra l'Europa cattolica e l'Europa della Riforma venivano quasi a coincidere con i limiti etnici tra popolazioni di parlare romanzo e popolazioni di parlare germanico. Ed alcuni decenni prima Carlo V, disponendo sulla successione del suo impero all'atto della sua abdicazione, tracciava una fondamentale divisione tra domini latini e domini non latini. E nel 1761 il Patto cosidetto di Famiglia tra le case Borboniche di Francia, Spagna e Italia, venne considerato come il documento fondamentale di una Confederazione di Monarchie Latine. Durante la rivoluzione francese si verificò invece che proprio i più accesi rivoluzionari, la cui testa era piena di storia romana, si sentissero portati ad una reviviscenza di forme ed atteggiamenti della Roma repubblicana; sicchè quando la rivoluzione portata dalle baionette di Napoleone straripò in Italia e poi in Spagna, i generali francesi presentandosi quali tribuni popolari cercarono di giustificare le annessioni alla Francia in virtù spesso di una antica comunità statuale del tempo romano. Tipico rimase l'esempio delle famose «Provincie Illiriche» che Napoleone volle conservare all'Impero francese, al di là del territorio del Regno Italico, per la difesa più diretta alla periferia di quella grande associazione di corone napoleoniche che egli immaginò di fondare sulla vasta estensione dell'antico impero romano.

Ancora più precise furono le idee di Napoleone III. Egli durante il suo lungo dominio in Francia ebbe più volte ad affermare che la traccia, il nesso profondo della sua politica era riferibile alla riunificazione ed al potenziamento della latinità. Latinismo fu chiamata questa sua concezione; concezione che illustrò anche in brevi scritti e nella prefazione di alcune sue opere, come ad esempio quella su Giulio Cesare. Egli evidentemente si ispirò alla Roma imperiale, al contrario dei suoi oppositori quali un Victor Hugo che fu invece un amante appasionato della Roma repubblicana.

Ma le concezioni di Napoleone III ebbero conseguenze, sul piano concreto della politica europea e mondiale dei suoi tempi, che non sempre si sono valutate appieno. E' dimostrato comunque che la guerra di Crimea nella quale il piccolo Piemonte colla lungimiranza del Cavour gettò il seme del moto unitario italiano, fu voluta in buona parte per andare in soccorso dei fratelli latini di Moldavia e di Valacchia, come si disse allora (e il Cavour lo ripetè in pieno parlamento subalpino). E fu proprio alla Pace di Parigi, che chiuse quella guerra, nel 1856 che i due principati romeni furono eretti in Stato Unitario con il nome fatidico di Romania. Ed ancora la infausta avventura del Messico si dovette alla ambizione di veder sorgere in America un grande impero latino stretto alla Francia da una comune politica che poi doveva proiettarsi su tutta la America latina.

La solidarietà latina, la civiltà latina, l'unione latina, la fusione latina, a seconda delle speranze che di volta in volta si intendeva porvi, trovarono un teorico nello scrittore francese Bertrand e furono tutte espressioni che si perpetuarono nella retorica politica degli ultimi cinquanta anni, con alterne vicende. Dopo il periodo più strettamente triplicista in Italia si parlava molto di latinità (curioso particolare) negli ambienti cattolici ed in quelli influenzati dalla massoneria, naturalmente mettendo in evidenza gli aspetti più calzanti sia per i cattolici sia per le loggie. Ma, a prescindere dal fascismo che fu ciecamente sciovinista, dalla prima guerra mondiale l'idea latina è stata ricordata ed ha avuto concreti riferimenti politici in un clima e secondo visioni profondamente democratiche. L'Unione doganale italo-francese ne è l'ultimo risultato. E' un fatto che quando all'OECE si cominciò a parlare di Unione economica europea e si pensò di cominciare con gli Stati più affini, sorse il progetto di una unione economica tra i due più grandi paesi latini.

L'Unione italo-francese è senza dubbio la chiave di volta di una operante e tutta intera solidarietà latina nel mondo; ma un'altra manifestazione di una tale solidarietà abbiamo visto in questo dopoguerra, e precisamente all'ONU da parte delle nazioni latino-americane allorchè si trattò di decidere della sorte delle colonie italiane. I rappresentanti di quelle nazioni si batterono in un modo memorabile in difesa dei nostri diritti; e molti italiani certo si saranno chiesti perchè. Non è sufficiente spiegarsi l'atteggiamento dei latino-americani all'ONU con la semplice simpatia di un momento. Occorre soprattutto domandarsi perchè è all'ONU che si può constatare più spesso questa solidarietà.

L'ONU rappresenta la più avanzata fase, nonostante tutte le sue imperfezioni, del movimento universalistico per la unificazione del mondo.

Il mondo latino è legato intimamente a questo movimento internazionalistico ed alle concezioni dello sviluppo pacifico dei rapporti tra gli Stati. Oltretutto esso ha così enormi risorse e spazi così vasti da non aver neppure lontanamente bisogno di avvalersi di intenzioni pericolose per chicchessia.

Una delle conseguenze però di questo confluire di tutti gli Stati nelle assise mondiali delle Nazioni Unite è la necessità di mettere ordine tra di essi, riducendoli in gruppi secondo comuni linee di interessi e di affinità. Evidentemente un grande parlamento di Stati, come una camera nazionale, non può funzionare se non si articola in gruppi, specie di partiti di cui gli individui sono gli Stati stessi. Questo processo di coagulazione intorno a nuclei o forze fondamentali si è reso evidente fin sul nascere delle Nazioni Unite. Abbiamo assistito così al formarsi di un gruppo mussulmano, di un gruppo slavo-comunista, di un gruppo anglosassone. Ora, gli Stati latini d'America, sostenendoci all'ONU, nel '49 a proposito delle colonie e insistendo ancora più fortemente per la nostra ammissione, all'organizzazione internazionale sanno di servire in verità anche un loro precipuo interesse che è quello di veder aumentare e prendere consistenza più organica il loro fronte unito della latinità. Ed in seno all'ONU l'Italia a sua volta unita strettamente alla Francia, potrà essere il fulcro di tutto un gruppo compatto di paesi che tutti insieme potranno far sentire la loro voce.

Alberto Marinelli

UMANESIMO ROMENO

Nella raccolta di studi «Pensiero umanistico e tradizione cristiana nei sec. XV e XVI, (Centre National de la Recherche Scientifique - Paris 1950), Claudio Isopescu portando l'indagine sui principati di Valacchia e di Moldavia dolorosamente separati dall'occidente da lunghi secoli di dominazioni barbariche, si chiede: «Si è avuto un umanesimo romeno nei secoli XV e XVI?». Domanda che mai prima ci si era esposti dato che gli studiosi dei primordi della letteratura romena o si erano arrestati a scavare nel vasto sottobosco della poesia popolare in cui i motivi si intrecciano e si mutuano da nazione a nazione non rendendo facile l'isolamento della culla ovvero si erano limitati ad analizzare gli antichi testi, fra cui i più importanti quelli dei cronisti.

Per contro C. I. dilatando la prospettiva della sua ricerca dalla letteratura nazionale a quelle delle nazioni sorelle attraverso studi di comparatistica ha avuto modo, lentamente, di situare in una luce diversa, più ricca e complessa, quei rudi primordi e quelle personalità iniziatrici in quanto ha potuto portarne in luce il legame ombelicale mai interrotto del tutto con la gran madre.

Ed allora, infranta la pigrizia delle formule tradizionali secondo le quali in Romania si erano registrate semplicemente delle successioni d'influenze diverse per cui dopo un periodo di cultura bizantina in lingua slava se n'era registrato uno di influenza neo-greca e poi un altro d'influenza francese, si affacciava imperiosa la domanda che abbiamo già prospettato.

Non è dato di rispondere perentoriamente e forse si dubiterebbe l'affermazione se si tenesse l'occhio a movimenti culturali organizzati con identificati centri diffusori come per l'umanesimo occidentale ma se invece ci si limita a identificare le insorgenze sporadiche e individuali di una coscienza umanistica, i documenti sono ormai tanti e tali da permettere di azzardare l'assenso. Del resto non era mancata la preparazione medievale quando avvertiamo operosi in seno alla produzione letteraria romena, accanto ai motivi tipici del sud-est europeo, accenti della poesia siciliana e del dolce stil nuovo, suggerimenti metrici del Tesoretto di Brunetto Latini e simboli della lirica cortese francese. Quella civiltà occidentale che tanto deve, come bene puntualizzò Ferdinand Lot, ai sacrifici dei popoli dell'Europa Orientale che si immolarono per la fede di Cristo sulle rive del Danubio acchè la marea mussulmana non prevalesse, remunerò quei popoli stessi chiamandoli a partecipare della sua fede e della sua cultura.

Così vediamo nei bellissimi affreschi che rallegrano all'interno e sovente anche all'esterno i santuari moldavi e bucovini, accanto alle immagini dei santi quelle di filosofi e saggi della antichità come Socrate, Platone, Aristotile, con iscrizioni didattiche desunte probabilmente da qualche Fiore o Specchio di Virtù dell'Occidente. Così nel 1439 vediamo a Firenze quali delegati al Concilio ecumenico che purtroppo non riuscì a riunire la chiesa bizantina a Roma il metropolita Damian, il boiaro Neagoe e l'arciprete Costantino che probabilmente si fecero introduttori in Romania del dramma religioso popolare «Betlemme». Una sorgente importantissima di comunicazione umanistica fu la Polonia dove si recano a studiare numerosi figli di boiari romeni che nelle opere latine la correnti attingono l'idea che i letterati della corte pontificia come Poggio Fiorentino e lo stesso futuro Pio II, Enea Silvio Piccolomini, avevano così recisamente sostenuto della latinità intrinseca della lingua romena. Perciò, un secolo prima che i cronisti G. Ureche e Miron Costin, antichi allievi dei gesuiti in Polonia e lo storico Cantacuzino, allievo dell'università di Padova, affermino la origine latina, degli stranieri, viaggiando per i Principati (Pierre Lescalopier (1574), Giulio Mancinelli (1534), Antonio Possevino (1585), questi due ultimi gesuiti) la raccolsero dalla viva voce del popolo. Sorgenti francesi furono la biblioteca e l'università latina sotto la direzione dell'umanista Jean Sommer fondata a Cotnar in Moldavia dal principe Despot (1561-63) e la corte di Enrico III che subiva il vivo influsso di Caterina de' Medici e che fu nel 1573 re di Polonia. Presso di lui si formò l'avventuroso Pietro Cercel, fratello di Michele il Valoroso, che prima di morire per mano dei Turchi, fonderà una corte piccola ma squisita sull'esempio di quelle francesi e italiane, a Târgoviste. Un suo Inno a Dio contiene echi di Michelangelo, dell'Ariosto, di Gaspara Stampa.

Questi ed altri documenti ci dicono come i Romeni anche sotto il duro giogo turco, seguitarono a dissetarsi alle fonti della cultura occidentale ed anche se le avverse condizioni politiche e la divisione non permisero di far fruttificare omogeneamente quei semi latini, vennero progressivamente illuminandosi sulle proprie origini aiutati proprio dagli umanisti e nel secolo di poi sotto l'influenza complementare della letteratura latina cattolica e del pensiero filosofico francese, daranno inizio alla loro letteratura originale.

M. Camilucci

Biagio Toti (anni 10) - Spiaggia (scuola di Severino)

LA SCUOLA DI SEVERINO

Uno dei fenomeni più singolari nel nostro sorprendente paese, sempre pronto a farci restare meravigliati per una qualche inaspettata scoperta (e tanto più quanto meno siamo invitati ad attenderla in una vita così complicata e difficile), è quello d'una certa scuola elementare di Bornaccino nella valle del Marecchia, a Sud di Santarcangelo di Romagna. Una scuola che riunisce tutte le classi, sorta com'è in mezzo ad un gruppo di case, meno di una frazione che ufficialmente si rispetti.

Di qui è sorto una specie di miracolo che già da qualche anno ha richiamato l'attenzione del mondo della pedagogia, della scuola, ma anche quello più difficile, dell'arte e della cultura, non soltanto in Italia: gli alunni di questa scuola hanno guadagnato premi internazionali di pittura e di disegno; ora espongono alla Vetrina di Chiurazzi e le loro opere vengono contese dai più difficili conoscitori di pittura. Che cosa è dunque accaduto? Nella maggiore libertà e intelligenza conquistate dalla scuola elementare attraverso una illuminata pedagogia, il cui patriarca barbuto e dolcissimo (come un mago della favola) va riconosciuto in Lombardo Radice, indimenticabile maestro di umanità, per anni si è fatto sviluppo grandissimo e fecondo al disegno spontaneo come sussidio delle altre materie, ma anche, anzi soprattutto, come espressione felice e spesso rivelatrice del mondo infantile: di qui studi, convegni, incontri internazionali e una pollaie di ricerche attraverso confronti utilissimi, anche nei più severi campi dell'etnografia, della preistoria, e dell'arte dei primitivi.

Ma tutto questo passa ora un poco in secondo piano di fronte alla produzione artistica degli alunni della scuola di Severino – che si chiama così dal nome del suo primo allievo geniale, ormai già grandetto e indipendente. Infatti, anche per chi, come noi, da anni abbia guardato con interesse al disegno infantile considerandolo persino una via per penetrare nei difficili e misteriosi meandri della creazione artistica, la sorpresa di trovarsi di fronte ad un gruppo di grandi acquerelli e disegni così significativi è quella stessa del primo visitatore, incantato dalla grazia e dalla piacevole, spontanea festevolezza rivelata dai ragazzi del lontano e sperduto paesello.

Circostanze ambientali e sentimentali hanno certamente influito sulla creazione di questo piccolo, fervidissimo centro, dove il «linguaggio grafico» dei fanciulli ha trovato, per ora, il maggiore e più intenso sviluppo.

Prima di tutto bisognerebbe parlare della grande differenza che corre tra un gruppo di scolari della città e un altro; come questo di Santarcangelo, formato da figli di contadini che respirano per tradizione la libertà di vita che è così propria della campagna, dove il mondo circostante parla quel linguaggio pieno e ricco della terra, degli animali, delle stagioni, dei fiori e dove tutto penetra per gli occhi nella fantasia attraverso l'esperienza diretta e quotidiana.

I nostri bimbi, infatti, per conoscere e amare un albero, debbono rimandare all'estate, quando saranno in vacanza, l'apprendimento di quella miracolosa vita che è racchiusa nel tronco, nei rami, nelle foglie, nelle frutta, e c'è il pericolo che l'insegnamento, fatto di proposito e di necessità sui libri, sovrapponga alla libera intuizione fantastica una schematica «lezione» pur troppo «di maniera» di fronte alla variata e mobile natura goduta nella sua immediatezza.

Ma poi bisogna parlare un poco del maestro, chiedendo prima scusa alla sua ritrosia spontanea, radicata in quell'animo di poeta e d'artista come una linfa nella pianta: costui è Federico Moroni, singolare temperamento di educatore libero, senza retorica, che forse dalla sua tendenza artistica in gran parte insoddisfatta e dal suo grande amore per l'infanzia, ha tratto l'eccezionale qualità di potersi mettere, con tanta naturalezza, in una condizione di emozione affettiva sia di fronte alla natura quanto in cospetto dell'anima ingenua e aperta del fanciullo.

Non resisto, per darvi un'idea dell'uomo, alla tentazione di stralciare qualche brano da una sua lettera scrittami da Napoli, dopo che ci eravamo conosciuti nella luminosa saletta di Chiurazzi, nel pieno trionfo dei «suoi» ragazzi pittori. A Napoli, dove ha passato un giorno di vacanza, tutto preso dall'incanto della città, (ma più ancora dalla pronta intelligenza dei fanciulli incontrati per via) a che cosa pensa questo tipo di tolstoiano educatore-poeta? Ascoltiamolo: «E' una giornata splendida e mi trovo tra il popolo, nei rioni che mi sono più cari. Sono proprio convinto che la cosa più bella sarebbe trovarmi qui, con dieci «scugnizzi»... e ancora: «che cosa succederebbe da un incontro tra me e loro? Questa idea che sarà forse graziosa, ma non è una idea, è qualcosa di molto più complesso e più potente»....

Succederebbe, caro Moroni, quello che è successo con i ragazzetti romagnoli: che, a contatto della tua stimolante vitalità, anche gli «scugnizzi» (e forse più dei tuoi ragazzi) sentirebbero la piena legittimità dell'espressione pittorica come confessione poetica e spontaneo canto infantile.

Sono questi i tuoi «cori» per l'esaltazione della natura nelle mille sue manifestazioni.

Inutile chiedere a Moroni il «metodo» che egli adotta per ottenere risultati così sorprendenti: non lo sa neppure lui, perchè il suo è, appunto, come nell'estetica dei primitivi, soprattutto «atto d'amore». I suoi bimbi sono quelli delle elementari ai quali insegna tutte le materie dei programmi ufficiali, ma studiano con la gioia negli occhi, perchè il loro premio più alto è di poter disegnare e dipingere. Si potrebbe pensare che con un tale maestro una scuola assumesse un carattere di «intonazione» generale: affatto! Se c'è qualche cosa di comune nei grandi acquerelli e nei disegni di questi bambini è la gioia di esprimersi. Ciascuno ha una sua personalità più o meno interessante: c'è chi ha una visione schiettamente «decorativa» e riempie il foglio di oggetti e di frutta con un «terrore del vuoto» che partecipa del gusto dei primitivi per lo spazio risolto; c'è chi è nato, invece, per il «racconto» analitico talvolta ravvivato da osservazioni di infantile arguzia.

E un altro vede «in grande» anche le cose minute, le semplifica, ne aumenta il valore plastico; e finalmente Severino Guidi è un disegnatore che adopera la linea con estrema nitidezza: se ne serve con uguale perspicacia tanto per indicare il groviglio d'una pianta di zucche quanto l'intrigato sovrapporsi delle ruote e dei raggi in una corsa ciclistica. Una osservazione interessante per la critica figurativa mi faceva, a proposito di questo segno così incisivo e «prensile», il maestro Moroni. Egli mi diceva che, nel suo insegnamento, conta moltissimo sul senso «tattile» dei bimbi, avendone osservato l'importanza nella vita infantile: cosicchè, per loro, prima d'essere una forma definita e «descritta» un foglia è «rilevata» o «pungente». Questo, uno dei segreti della acutezza implacabile di certi disegni «primitivi» che forse dal tatto espressi gradualmente assumono il loro particolare «stile».

Un ricordo ben vivo ha dettato a Maria Tosi la vivacissima tempera che rappresenta una gita in barca durante la pioggia: il battello, novella arca di Noè, carico di ragazzi attraversa l'acqua sotto una pesante pioggia: quasi tutti hanno aperto l'ombrello, altri remano a tutto andare... par quasi di cogliere l'impaccio dei remator in un simile frangente, dalla ineguaglianza dei colpi di remo nell'acqua.

Studiando questa pittura infantile, ancora una volta ci affacciano mille domande e, fra tutte, una più assillante. Non saremo, dunque, noi, gente matura, scaltrita e un poco stanca di esperienze a proiettare su questi «sgorbi» tutta la nostra sete di semplicità e di ingenuità? Ma certo, rispondiamo subito: tuttavia se questo è lo spunto per il nostro interesse (spunto che ci fa superare d'un balzo le manchevolezze formali e cromatiche di questi felici abbozzi) la realtà concreta della nostra emozione è data da questi spiragli di mondi fanciulleschi dai quali si sprigiona una così intensa carica espressiva. Lo stesso ci accade di fronte alle pitture su roccia d'epoche lontanissime o dagli affreschi romanici dell'alto medio evo.

Tali analogie ci spiegano la differenza che corre tra gli acquerelli della «scuola di Severino» e quelli di Chagall, o di Picasso: in questi ultimi una civiltà matura e sul punto di esaurirsi cerca disperatamente di tornare bambina e balbetta, anelando di ritrovare in se stessa la voce del «fanciullino» pascoliano; negli altri c'è la tensione di tutto l'essere umano verso un accrescimento di esperienze e un arricchimento di problemi (che chiamiamo «civiltà») così come nei ragazzi c'è, sì, l'ingenuo sentire e la spontaneità dei primi anni, ma anche un indefinibile e pur certo sentimento di «avanscoperta».

Quanto al successo che questi felici dipinti ottengono presso gli amatori più raffinati, esso è molto naturale: costoro, ad un «primitivo», ad un «fauve» d'età matura, così difficile a procurarsi, preferiscono la candida «confessione» pittorica d'un intelligente e spregiudicato bambino che potrà suggerire un'emozione meno «sofisticata», più diretta e che forse può meglio esprimere, per noi, la fede nella vita.

Valerio Mariani

Maria Tosi (anni 8) Gallo (Scuola di Severino)

Maria Tosi (anni 8) – Gita in barca con la pioggia (Scuola di Severino)

Severino Guidi (anni 9) – Corsa ciclistica (Scuola di Severino)

GIOVANNI STRADONE
PITTORE ESPRESSIONISTA

In questi ultimi anni, dal '48 alla Biennale del '50, Giovanni Stradone ha fatto parlare molto di sè la cronaca, la quale, a seconda del colore del giornale, spezzava una lancia a suo favore oppure, velatamente o a chiare note, ne condannava l'operato.

La critica è intervenuta raramente, quasi incerta e disorientata dal nuovo atteggiamento del pittore, e oggi, a distanza notevole di tempo, l'eco di tutte le parole dette e scritte in occasione della mostra dei «dieci» alla Giosi e dell'ultima Biennale, non si è del tutto spenta se qualche critico chiede ancora al pittore cosa volesse dire con i quadri che avevano destato tanto rumore.

Il dipinto che si era più di altri imposto alla meraviglia, l'*Apoteosi di Barilli*, era infatti una parola nuova nel linguaggio del pittore e tale da disorientare chi aveva nella memoria le sue opere precedenti. Poi i parigini «Cahiers d'art» a rinnovare il ricordo di quanto era avvenuto, riproducendo in un panorama della contemporanea pittura italiana un'opera del '39, il *Gallo*, accreditarono la trasformazione di Stradone: il cubismo aveva ancora un modello. Sembrava che ormai l'artista si fosse veramente accorto di essere un *pittore fuori strada*, come lo chiamava nel '47 in Brandi, e stimasse non potersi dire nulla di nuovo, se non si avessero salde radici nella tradizione cubista. La via maestra conduceva, a ritroso, dagli astrattisti, attraverso cubisti e neo-cubisti, a Picasso e Cézanne: seguire altra strada significava farsi giudicare un ritardatario, un provinciale, entità trascurabile. Questo era il discorso che la critica supponeva avesse persuaso l'espressionista Stradone a mutar rotta e a convertirsi, come se ad un artista non fosse lecito — ed è invece comportamento costante di ogni vero artista — di ricercare continuamente nuova espressione al proprio linguaggio. Se perciò quel discorso è vero in un certo senso (ma non poteva esserlo per Stradone), non è possibile d'altra parte negare ad altre espressioni legittimità e valore d'arte, nè è lecito relegarle unicamente nel campo delle esperienze più o meno ritardatarie e provinciali.

Ma quanto la critica, e più spesso la cronaca, notava non era tanto la validità del primo o del nuovo linguaggio, quanto il fatto che Stradone non era più espressionista e che cercava di coniugare le sue antiche esperienze, così diverse e addirittura opposte, ai moduli cubisti. E ciò significava aver spezzato completamente i legami col proprio passato, che nessuna forma di connubio era attuabile per lui tra quei due opposti: si poteva essere l'uno e non l'altro. La nuova opera appariva pertanto il rifiuto netto di un linguaggio che l'artista si era acquistato lentamente e in cui ogni parola era conseguenza necessaria delle precedenti. Sembrava che Stradone si fosse bruscamente interrotto a mezzo del suo discorso. Un fatto cioè che in qualche modo — per le acrobazie cui, in campo artistico e non solo artistico, abbiamo assistito in questo dopo guerra — poteva essere notato ma non già giudicato una eccezione o una anormalità. Tale però poteva apparire se l'avvenimento fosse stato esclusivamente un improvviso mutamento, senza alcuna premessa: un capriccioso arbitrio, cui l'artista si era fatto trascinare dalla corrente del gusto, o peggio, della moda. Chi avesse però guardato più addentro nelle nuove opere, avrebbe giudicato meno superficialmente e si sarebbe astenuto dal pronunciare un verdetto che poteva sembrare esatto per alcuni dipinti, ma non lo era per la pittura di Stradone. Ora la critica aveva elementi sufficienti per constatare che da quelle opere aveva inizio una nuova fase nell'attività dell'artista: ma non poteva operare, come pure aveva fatto, un taglio netto tra la vecchia e la nuova produzione poichè l'artista non si era mai prefisso di calcare altra via che quella per cui era avviato e tanto meno di incamminarsi per una che alla sua era opposta (il complesso della sua produzione di quegli anni lo dimostra a sufficienza); presentarcelo pertanto sotto questo aspetto era un falsare i fatti e incorrere in un grave errore di valutazione.

Il Dessì trattando di queste opere, parla di *rinuncia* da parte del pittore a quelle che erano state le peculiarità del suo linguaggio, ma non considera da quali presupposti nasca questa rinuncia e dove tenda, sicchè la sua analisi finisce col condurre al giudizio cui accennavamo. Stradone infatti non trascura la *materia ricca e preziosa* per una *nuova esigenza* (Dessì), cerca invece di risolvere problemi formali già impostati in opere precedenti, e porta alle estreme conseguenze quell'esigenza di *misura* per nulla nuova, ma più volte enunciata dalla sua produzione. A seguito di questo periodo, tale bisogno di misura sarà proclamato molto apertamente, e giustificherà quasi come necessario questo ponte di passaggio — per alcune opere — sperimentale. Pertanto il giudizio critico è comprensivo solo se considera il pittore al posto che gli compete e non lo trasferisca d'arbitrio altrove, in luogo non suo.

In un recente scritto («Mandrake», II, 7, dic. 1950-apr. 1951) Lionello Venturi, delineando storicamente la posizione di Stradone nel quadro della contemporanea arte italiana, fa chiaro il valore della pittura stradoniana e assegna la sua attività a quella *Scuola* tonale romana, di cui egli continua a suo modo la tradizione, la quale à Scipione e Mafai (a capo; scuola che per l'opera di questi tre pittori è una realtà significante e non una gratuita espressione da catalogo.

Già nella monografia dell'artista (a cura di Dessì e Claudi), edita da De Luca nel maggio '50, il Claudi individua con sicurezza la posizione del pittore, e, seppur nota la *regola astratta* del *Ritratto di Coppi* o le *evasioni* dal linguaggio proprio all'artista di un'opera come il *Gallo*, non gli sfugge l'accidentalità di tali momenti e pertanto sa mettere a fuoco la personalità del pittore nel campo che è suo e che risulta in maniera la più aperta dal succedersi delle opere.

Prendendo in esame la produzione del decennio che va dal '40 al '50 (e per servirci delle opere più note al pubblico, quelle che illustrano il volume citato), è facile seguire il discorso del pittore, che offre un raro esempio di ampio periodare, in cui la cesura non fa che dare maggior rilievo alle parti.

L'esperienza che lo prepara alla natura morta *La notte* del '40 è tratta dalla lezione di Morandi, appresa e rivissuta a Roma in maniera differente nel sensuale ardore cromatico di Scipione, nei delicati accordi caldi di Mafai, e nei toni grigio - argento suoi che dureranno a lungo sulla sua tavolozza, come se l'opera che prima affronta il giudizio ed è premiata (Bergamo 1940) gli abbia fissato una precisa via.

Richiami letterari? o demoniaco impulso? ci fu chi disse che il titolo di quella natura morta gli valse il premio; ma Stradone non ha velleità letterarie: la sua opera traduce una istanza, ed egli dipinge soltanto in stato di grazia, anche se il mestiere sia in lui connaturato e potrebbe indurlo a non pensare ad un quadro per mesi, e anche per anni, prima di accostarsi alla tela.

Quel mondo di fantasmi che crea la notte gli è particolarmente caro come le immagini che possono essergli suggerite dalle macchie di un muro: forme entrambe che si intravedono appena e si dissolvono nel fondo buio o nella uniforme grigiore. Scriveva R. M. De Angelis che Stradone parla con le ombre, e c'è in questo molto di vero, in quanto il pittore rivive la realtà come se essa fosse avvolta in una nebbia che ne distrugga i contorni e, penetrando nei corpi solidi, li renda quasi spettrale apparenza: ombra dal vero, come *L'uccellino velato* del '43. Opere queste in cui la linea sembra scomparire per far posto al colore denso che da solo si assume il compito di determinare forme e stabilire valori di rilievo in uno spazio *senza tempo finito*. Le immagini appaiono come immerse in un acqua appena mossa, che deforma la visione degli oggetti e affievolisce la brillantezza dei colori quando essi si presentano in una gamma più varia come nell'*Uomo dei campi* dello stesso anno '43.

A poco a poco però la sua mano di instancabile disegnatore rivela anche sulla tela questo diuturno lavoro. Guardando i suoi disegni ci si accorge del diverso temperamento suo nei confronti degli altri della scuola. Il suo segno sinuoso non ha nulla in comune con il tratto delicato e sottile di Scipione e di un più lontano Mafai: diversità che acquista maggiore evidenza nella pittura. E così, violento e preciso, quel segno appare ad un tratto nel *Pastore* del '41, dove se il paesaggio è sempre pittorescamente sullo stesso piano delle opere precedenti; le immagini — il pastore, le pecore, un albero — sono accolte e individuate da quel segno fermo che include e determina le forme divenute essenziali. E' in quest'opera del '44 con quella sua costruzione razionale di un rettangolo nettamente diviso da una diagonale e nella linea ben chiara delle forme un

Continua a pag. 8

C. G. Recupero

NOVITÀ IN LIBRERIA

POESIE SCELTE DI ARMAND BERNIER

Chi conosce la lirica belga moderna sa che essa, sebbene il Belgio sia un piccolo paese, è fra le più ricche ed importanti d'Europa; e non può se non rallegrarsi che in Italia si cominci a prendere una migliore conoscenza di essa. Mentre, per anni, soltanto delle sparse versioni su periodici letterari apparvero su quasi specializzati, come *Lirica*, *Poeti d'oggi*, prima della guerra, e *Poesia*, *Giudi*, *Gladi*, *Italia Contemporanea*, *Settentrione*, dopo la guerra. Ma ora possiamo rilevare con gioia che uno dei più eminenti lirici belgi contemporanei, Armand Bernier, viene presentato da noi in volume su testo bilingue, versioni italiane e testo a fronte. Questa scelta di *Poesie* edita a Pesaro (ed. «Sabatini dell'Arte») comprende 37 liriche tratte da cinque diversi volumi del Bernier, e le versioni sono opera di undici traduttori diversi, fra i quali alcuni di alta rinomanza, come Lionello Fiumi.

Armand Bernier è, con Maurice Carême, Charles Plisnier (famoso nel mondo quale romanziere) e Edmond Vandercammen, uno dei maggiori lirici di quel fortunato paese così propizio alla poesia, ed uno dei più avversi all'arditezza avanguardistica, senza per ciò cadere in un tradizionalismo gretto. Egli è autore di otto sillogi, dal 1932 in qua: *Portes obliques*, *Le carrousel d'ennui*, *Le voyageur égaré*, *Le sorcier triste*, *Quatre songes pour détruire le monde*, *Dans les vergers de Dieu*, *Il y a trop d'étoiles*, *La famille humaine*. Per *Carrousel d'ennui* ebbe il Prix Verhaeren, un premio letterario importante, che suole essere attribuito a poeti giovani, e che richiamò su di lui l'attenzione del Belgio letterario, e questo tal successo iniziale fu subito confermato nel modo più invidiabile dal *Prix Polak* andato al *Voyageur égaré* e dal *Prix du Brabant* andato al *Sorcier triste*, due delle più alte opere del Nostro. Infine, recentemente, il suo importante premio poetico nazionale, il *Prix Triennal*, ha coronato *Il y a trop d'étoiles*, assicurando al volume una consacrazione definitiva.

Come ho accennato, una delle sue più importanti [illegible] Bernier la toccò già col *Voyageur égaré*, il cui titolo immaginosamente allude ad uno smarrimento di natura cosmica provato dal poeta che è profondamente innamorato della Natura, e si sente di discendere da una stirpe di boscaioli, in mezzo alla multiforme, solidiforme e respirante animazione del tutto: «Io so i vostri segreti, fontane,/ Foreste, stagni tenebrosi./ Io so i vostri segreti, pollini:/ Neve color di fuoco // Ciò che ho creduto perduto/ Ciò che ho creduto limitato/ Bisogna renderlo alle stelle/ Ed al mistero... Ho appreso a conoscermi/ Per la grazia dello spirito:/ Io posso morire e rinascere/ Nello spazio d'un grido.» Oppure: «Ed ecco che le mie mani non sono più cieche/ Ed ecco che le mie mani ci sanno parlare/ E le cose rispondono/ E la dolce pioggia che cade/ Promette l'eternità... Ed ecco che le mie mani han ritrovato la memoria/ Di ciò ch'esse furono/ D'argilla e di fogliame,/ di luce e di acqua./ Ed ecco che le mie mani, quelle come rami,/ Ora non fanno paura agli uccelli.» Qui veramente è un sentirsi «docile fibra dell'universo», con la memoria ancestrale di una remota, edenica fraternità con gli animali e coi vegetali, e col profondo, consapevole compiacimento di questa fraternità ritrovata.

Ma ad un uomo moderno, condannato a vivere nelle nere città fragorose e fuligginose, non è dato mantenersi a lungo su un tale vertice di ebrietà gioiosa: vengono le ricadute, gli accenti cupi. Ed ecco l'altra poesia del *Sorcier triste* e dei *Quatre songes pour détruire le monde*, dove il poeta è un *sorcier*, sì, esperto d'incantesimi, ma mesto *sorcier*, i cui incanti mirano addirittura, non proprio a distruggere il mondo, ma a distruggere il mondo umano, la Città... vengano gli alberi a coprire le vie, la strada cittadina ridiventi selva.... E questo è ottenuto, intanto, in momenti di massima tensione, almeno interiormente.

Queste due opposte ed estreme *forme* della fenomenologia spirituale berneriana c'illuminano tutta la sua poesia di prima e di poi: pessimistica quando il poeta più sente il distacco proprio, e anzi, e peggio, dell'umanità in generale, dalla vita semplice, fresca, quasi direi rugiadosa, della libera e primitiva Natura, — ottimistica quando più s'illude di una felice reimmersione, come quella di Anteo, nel grembo della Madre.

Ci sono, naturalmente, anche momenti intermedii: e questo spiega la genesi, in particolare, del più recente volume del Nostro, *La famille humaine*, dove il poeta sogna un mito di futura concordia umana, senza più guerre, e condanna la guerra e le più recenti follie dell'umanità. Il poeta che, nei *Quatre songes*, aveva scritto: «... Talvolta, la foresta nella città mi segue / Co' suoi uccelli: nelle mie mani il fiume spumeggia: la stella più bella / Viene a toccare il mio corpo — o il mio corpo / Diventa una lampada su l'acque,/ Odo una voce strana, che dice:/ — *Non seppia più se sogna o vive*... — Allora, per tornare al mondo degli uomini,/ Debbo errare più a lungo/ D'un annegato che risalga/ L'oceano.»; il poeta che aveva odiato la città e cercato di immaginarla invasa da radici foglie acque stelle, sogna quel desiderabile avvenire, d'un mondo senza guerre e senza odio, in una colorazione idillica e naturalistica, facendo sentire in cento modi che codesti uomini rinnovati e placati sarebbero d'accordo con la madre Natura, e da questa ricompensati con infiniti doni, con le più dolci albe e i più dolci tramonti. Qui la contrapposizione fra ciò che è naturale, agreste, e ciò che è urbano, triste e artefatto, non assume la sua precisione più netta e dilemmatica, come al tempo del *Sorcier triste* e dei *Quatre songes*, in quanto il poeta pensa soprattutto alla recente e sanguinosa guerra, e quindi alla contrapposizione fra *strage e pace*, fra *odio e amore*; non di meno tutto ciò che è più intensamente poetico, in questa nuova avventura poetica del Nostro, si riconnette abbastanza direttamente all'originaria vena naturalistica che abbiamo illuminata: l'uomo buono e pacifico ama la Natura, la gode, ne comprende i miracoli, ne è protetto. Si capisce d'altra parte che, nonostante gli stretti legami ideali con la poesia precedente, l'esperienza della guerra, vissuta nel frattempo, ha arricchito il Bernier di motivi, quasi diramazioni laterali, prima sconosciuti: «— Sono passati molti soldati./ — Da che paese venivano? — Sono passati molti soldati./ — Che lingua parlavano? — Non so più niente fratello,/ si era tempo di guerra./ — Chi furono i vincitori? — I soldati sono morti, fratello./ Maledetti i cattivi pastori./ I soldati sono morti, fratello,/ e i morti, mi ha detto il cuore,/ non sono più stranieri». Motivi da cui con la massima agevolezza, nel cantare il mito della pace e della concordia, il B. può passare, ne *La famille humaine*, ai suoi consueti: «Un uccello cantava dolcemente/ sul ramo più basso di un pino/ e i passanti credevano che fosse poca cosa / quel cantare d'uccello....».

Tecnicamente, va notato che il Bernier era nel *Voyageur égaré* e nel *Sorcier triste*, un maestro di lirica brevissima, quasi haikaistica; poi, coi *Quatre songes*, egli giunse al poemetto, in un modo tutto suo caratteristico, collegando con un filo di netta continuità logica le sue liriche brevi in serie ben più lunghe, dotate d'un significato unitario anche da un punto di vista descrittivo — narrativo. La grandissima e singolare importanza dei *Quatre songes* è in questo, che il volume risulta ugualmente bello, sia come raccolta di numerosissime liriche, brevi, sia come ciclo di 4 poemetti. Successivamente, la tendenza al poemetto imponendosi sempre più, il B. non ha più preteso da se stesso che i singoli quadri del poemetto avessero una grande intensità e piena autosufficienza anche a frammentarli via dall'insieme: in *Dans les vergers de Dieu* abbiamo un bellissimo poemetto, che ci dà una originale visione, naturalistica e anche un po' voluttuosa, del paradiso terrestre, e d'altra parte le singole «liriche» che compongono il poemetto non sono tutte molto vigorose e risentite a considerarle separatamente. Ma perché separarle, quando la continuità è indubbia?... Lo stesso si può dire per *La famille humaine*, composta di alcuni ampi «poemetti» di alta intensità. Liriche brevi, separate, invece, rimangono quelle di *Il y a trop d'étoiles*: alcune, risentendosi della nuova abitudine mentale del poeta sono un po' troppo semplici; ma altre potentissime. Fra queste *Thomas l'incrédule*, che è una delle espressioni capitali della moderna lirica belga ed europea: e il lettore la troverà nella presente *Scelta*.

Aldo Capasso

«I NARRATORI» DI LUIGI RUSSO

Dopo la prima edizione del 1938 nella collana della *Fondazione Leonardo*, questa seconda edizione de *I narratori* (Principato, Milano-Messina 1951) di L. Russo era molto attesa. Ma diciamolo subito, è stata una delusione: il libro manca di unità, di organicità e, ciò che è indispensabile in opere di questo genere, di sistematicità metodica e critica. L'autore nella *Avvertenza alla seconda edizione* mostra di avere consapevolezza dei molteplici difetti di questo suo libro che — poco accortamente — ha voluto ristampare solo per interessarsi a questa sua vecchia pubblicazione e non abbandonarla al suo destino, nel riordinamento generale che dal 1941 viene facendo di tutte le sue opere. Ma non era ancora tempo. La prima edizione aveva mostrato una netta fisionomia di guida critico-bibliografica, sicché per ogni narratore vi si poteva trovare un orientamento d'interpretazione e valutazione critica della di lui opera, senza disuguaglianze e sproporzioni anche materiale di pezzi: in questa seconda edizione, invece, compaiono molti nuovi narratori, lasciati però in una sbrigativa *erudita bio-bibliografica* (per usare una espressione dello stesso Russo). Sicché di una nuova guida critico-bibliografica non possiamo parlare per difetto di note interpretative e orientative (ciò che necessariamente implica l'ignoranza quasi completa delle opere dell'autore citato, conosciuto *soltanto* nei titoli dei di lui libri); e di repertorio bio-bibliografico neppure, perché, per potersi dire tale, il libro è troppo superficialmente informativo e incompleto.

La verità è che il Russo è *anche* un felice imbastitore di libri: di suoi articoli apparsi nel *Belfagor* compone nuovi libri; e di alcuni libri, scomposti e diversamente distribuiti, forma poi nuovi libri; sicché capita di leggere lo stesso saggio in tre o quattro luoghi sempre diversi.

Così, nel caso presente, del vecchio libro del '38 ha voluto farne uno nuovo, in cui, per le voci dei più moderni, aggiunti ex novo (circa una sessantina) non ha mancato di avvalersi delle recensioni che è venuto pubblicando su Belfagor, e di quelle che pure *Geno Pampaloni* vi ha stampato. E però il libro ha un evidente carattere di *provvisorietà e di occasionalismo* che difficilmente verranno meno in una eventuale terza edizione, in cui Egli dice di volere inserire altri profili che *spontaneamente gli verrà fatto di scrivere nelle sue varie ricerche letterarie* (pag. 5). Così stando le cose non vediamo possibilità di miglioramento neppure per una edizione a venire. Opere di questo genere dovrebbero essere o repertori bibliografici, il cui pregio sta nella loro esattezza e compiutezza, frutto di pazienti ed erudite ricerche; o, se vogliono essere guide bibliografiche ragionate, dovrebbero mostrare il contatto diretto, contenere la valutazione sperimentata — attraverso la lettura dei testi — degli autori accolti. Tutti gli *ambizioni* e i *progetti* di cui parla il Russo nella su citata *Avvertenza*, pag. 3, prima *accarezzati* e poi *abbandonati* rivelano appunto la superficialità e disorganicità del lavoro, in cui, per altro, sono molto utili i singoli profili critici e le particolari recensioni (in sé considerate), nonché i *Repertori bibliografici generali* (che mancavano nella prima edizione) e l'aggiornata *Bibliografia delle opere critiche più rilevanti per servire alla storia della letteratura narrativa*.

Ma perché, nel corso del lavoro, son ricordate pure le opere di critica — oltre quelle di narrativa — di Flora, Cecchi, Pancrazi ecc... E, specialmente, che vi stanno a fare i rimandi alla *Critica letteraria contemporanea*, dove appunto quegli scrittori sono trattati come critici e non come narratori? Che se poi si vuol pensare al fatto che molte pagine di critica di codesti studiosi hanno innegabili pregi d'arte e che appunto per questo vi sono ricordati, allora — mentre ci allontaniamo dal fondamentale assunto del libro, per cui il termine de *I narratori* altrimenti non dovrebbe intendersi che come sinonimo de *I romanzieri* — si viene, nello stesso tempo, a legittimare un'altra lacuna, d'imprecisabile portata, nel libro, dove molti altri *critici-scrittori* di grande valore anche letterario non sono affatto ricordati — primo fra tutti A. Momigliano. E, infine, perché tutta quella polemica (sempre nell'*Avvertenza*, specialmente pagina 8) contro i cultori di letteratura contemporanea, se poi, lui stesso, ne è stato un cultore con innegabili meriti nel passato, ed ha la velleità di esserlo ancora — con meriti più dubbi — nel presente?

Pietro Calandra

● Per incoraggiare l'esportazione del libro spagnolo, il Governo ha autorizzato la Banca Nazionale a lasciare a disposizione degli esportatori il 90% delle «divise» derivanti dal loro commercio, in modo che essi possano cambiarle al mercato libero di Madrid, in ragione di circa 40 pts. per dollaro, anziché a quello fisso di 21,90.

● Sono usciti, in questi giorni, nella traduzione italiana «Il palazzo d'argento» (tit. or.: The disenchanted) di Budd Schulberg e «Mai un passo amico» (tit. or.: The Aunt's story) di Patrick White.

● Mentre è in corso di stampa la tredicesima edizione di «Ricordi di scuola» di Giovanni Mosca, è uscito del medesimo Autore e con lo stesso editore Rizzoli, un nuovo libro dal titolo «Questi nostri figli».

TEMPESTI E LA LIRICA UNGHERESE

Parecchie furono le opere e parecchi gli autori di narrativa, importanti tra le due guerre dall'Ungheria. Era la prima volta che la letteratura di un piccolo paese assumeva l'importanza delle maggiori letterature. Comunque si dovesse definire il valore di quelle opere, non si dovrebbe negare ad esse un interesse derivante da un complesso di fattori positivi verso una letteratura d'arte.

Nelle opere di poesia però non si andava oltre il nome di Petöfi. Si stava avviando una certa conoscenza, su giornali e riviste, con saggi e traduzioni, la quale avrebbe certamente avuto uno sviluppo se l'ultima guerra non avesse stroncato fin sul nascere le iniziative. Chi ha voluto ravvivare un più vasto insieme della lirica magiara è stato Folco Tempesti, il quale per aver risieduto in Ungheria e per essere stato colà preposto a un incarico di scambio culturale, non era il meno preparato ad affrontare un compito così impegnativo.

Egli ha escluso i poeti di carattere drammatico e si è limitato ai moderni lirici, segnando i termini del suo lavoro con l'Ottocento. Di questo secolo e del nostro ha incluso un ristretto numero di poeti, i maggiori, secondo il giudizio della storia, tralasciando i minori. Di essi ha presentato un certo numero di poesie che a suo parere potessero mettere in evidenza i caratteri e i motivi prevalenti della poesia di ciascuno. Del suo panorama Tempesti non si dichiara immune da preferenze personali, le quali non crede che esorbitino da un quadro quasi completo della moderna lirica magiara. Per ogni poeta ha steso un profilo critico unendo l'informazione al giudizio e rimanendo il più possibile all'obbiettività. E ne ha tratteggiato la biografia con un senso di distaccamento con i motivi di ciascuna opera. Insomma Tempesti non si è voluto far prendere la mano dalla sensibilità e dal gusto personale, ma si è imposto una linea che è propria dei compilatori di panorami, più che degli interpreti in modo personalistico delle opere straniere. Ha creduto di rompere questa linea costante di giudizio solo nella traduzione che ha fatto in versi liberi per rientrare nel suo principio di fedele conservatore, che ove l'osservanza della metrica di ciascun poeta lo avrebbe costretto a ridurre, anziché a tradurre. Così che senza discostarsi dai vari testi è riuscito a conciliare e fondere insieme la traduzione linguistica con quella emotiva e poetica. Un altro segno dell'ordine delle idee e della compitezza che ha inteso di perseguire Tempesti, è l'introduzione storica e letteraria che dai primordi giunge fino al secolo ventesimo. Il lettore che vorrà farsi edotto e formarsi una cultura particolare, nella nota introduttiva e in quella finale troverà tutte le indicazioni necessarie per rappresentarsi il panorama più vivo della poesia ungherese.

La quale più che ispirata a motivi sentimentali in sé e per sé, è l'espressione di una incessante tragedia che si continua attraverso il tempo, derivata da circostanze politiche e nazionali, da cause storiche e sociali. Queste ultime dominano l'animo dei poeti moderni, come le prime quelle dei poeti del primo Ottocento. Gli ultimi poeti, infatti, hanno vissuto le vicende drammatiche di gran parte dell'ultimo secolo, costituite dalle guerre perdute, dalle spogliazioni, le carestie, la divisione del territorio, l'esodo, la sommissione forzata. E non solo vissute con il tormento dell'anima, ma patite e subite con la propria persona. Per questo si può dire che la storia dei lirici ungheresi è paragonabile in pieno al martirio dell'umanità. Basta considerare che Petöfi è scomparso nella prima giovinezza sul campo di battaglia, dopo esser passato attraverso infinite tribolazioni, che la pazzia ha finito Vorosmarty, Vajda, Juhasz, il suicidio József, le sevizie e la fucilazione Radnoti, la disperazione incessante Ady.

Il poeta ungherese non può andare alla ricerca di motivi poetici, come quello dei paesi affrancati. Il suo humus è alimentato dalla nazione e dalla socialità, le quali, essendo state sottoposte a violazioni e oppressioni, hanno infuso al suo animo un anelito di liberazione, per cui egli si sentiva profeta o vate.

Non però senza sentirsi esso stesso popolo in tutte le sue aspirazioni e espressioni. Da notare in modo particolare che l'empito delle passioni politiche e sociali è quello sempre dominato e contenuto entro i limiti nei quali la poesia esercita il suo senso. Ciò avviene per la cosciente tristezza che ha avuto e che ha il popolo delle sue vicende storiche, alla quale la poesia attinge direttamente e fedelmente, animando la fantasia. La bellezza non è quindi l'assoluto della poesia ungherese. Della dura realtà essa ha dato un canto sommesso e profondo da tramandare a tutti gli uomini.

Nella letteratura ungherese Petöfi è quasi il primo poeta che proviene dal popolo, per cui la sua voce si deve tenere per quella del suo popolo. Il suo stesso amore di patria è profondamente amore di popolo, poiché, come dice Tempesti, il concetto di indipendenza nazionale si unisce e si fonde con quello di indipendenza classica e di libertà universale dei popoli. Di più il suo romanticismo che ha tanti punti in comune con i poeti italiani dell'Ottocento, è più moderno perché già presago di aspirazioni e di intenti che animano anche oggi l'idea o illusione di tanta parte dell'umanità, quell'umanità che vuol essere libera e non soggiogata da ideologie.

Ady è il poeta che con un aspro grido fa sentire la sua voce contro la stanchezza e la monotonia della lirica ungherese. Però è ben lontano nei suoi «Canti nuovi» dalla pienezza d'animo e dalla modulazione espressiva di Petöfi. Tempesti ci dice che dopo di lui, Ady è la figura più complessa e rilevante. Non crediamo però troppo alla sua piena spontaneità e piuttosto pensiamo ad un esperimento che denuncia una certa maniera. Anche Toth rimane nella sua scia, tra il discorsivo e l'immagine-idea. Kassák passa da un futurismo aperto a un sentimento di tenerezza con la stessa impronta di Ady.

Attila József, figlio del nostro secolo e suicida del 1937, è l'iniziatore e il capostipite della lirica contemporanea dell'Ungheria. Egli è chiamato il poeta dei proletari e il titolo gli viene dalla sua poesia, dopo che del proletario arricchì la sua vita di esperienza e di sofferenza. La forza e l'immediatezza della sua poesia lo pongono indubbiamente a fianco di Petöfi. Di eguale nei due c'è la potenza dell'anima, il carattere splendente, il senso del vissuto. In József rientrano le esperienze nuove del secolo, che non sempre gli fanno conservare un equilibrio. Ultimo citiamo Sandor Weöres, nato nel 1912 e vivente, che continuando ciò che in parte tentarono solo Ady, Babits Kosztolányi, ha tentato più ampiamente di diminuire l'interesse della poesia verso i fattori sociali e politici, volgendosi a un indirizzo estetico. Poeta di immaginazione e di vera fantasia, canta la vita fantasticamente.

L'opera di Tempesti sulla poesia ungherese lascia, senza dubbio, nell'animo, il tormento di un popolo cui il destino ha lasciato in retaggio l'aspirazione di una liberazione sociale, la quale non resta purtroppo che il suo grido disperato.

Casimiro Fabbri

"LA DANTE,,

● Ad Asmara il prof. F. A. Perini Bembo ha tenuto una conferenza su «L'anima del Friuli orientale, della Venezia Giulia e della Dalmazia, attraverso il canto e le poesie del popolo». Durante un'altra manifestazione culturale il dott. Mario Fanano ha parlato della poesia di Trilussa.

● Oltre quattrocento spettatori hanno assistito, a Copenaghen, alla proiezione del documentario italiano «Roma - Città Eterna». Durante la sessione dei corsi di lingua italiana tenuti dal Comitato di Copenaghen sono state promosse conversazioni culturali e cinque letture dantesche.

● Presso il Conservatorio musicale «Claudio Monteverdi» a città del Cairo si sono iniziati i corsi istituiti dalla «Dante» locale.

● Una conferenza con proiezioni luminose è stata tenuta ad Amsterdam dal prof. Giuseppe Bovini su «Caratteristiche dei mosaici di Ravenna».

● A Digione il Vice Presidente della Società, prof. Torquato Carlo Giannini, ha svolto una conferenza sul tema: «Mythe d'Ulysse dans la Divine Comedie».

● Una conferenza letteraria sui principali romanzieri italiani è stata tenuta a Francoforte dalla dott.ssa Amelia Bertinelli. Per l'occasione, il prof. Matteo Menoli ha declamato un sonetto di Dante.

● A Friburgo — Svizzera — il prof. A. O. Quintavalle ha parlato su «Jacopo della Quercia e il Ghiberti».

● Il Comitato di Habana ha organizzato conferenze, feste e manifestazioni varie. Con una cerimonia di particolare rilievo è stata inaugurata, nella stessa città, una scuola che è stata intitolata «Repubblica d'Italia». A questa manifestazione è intervenuto S. E. l'Ambasciatore d'Italia.

● Alla «Dante» di Roma hanno tenute applaudite conferenze il prof. Renzo U. Montini su «Tombe di Papi», il professor Ventura, che ha parlato sulla Divina Commedia e la dott.ssa Sensini, che ha svolto il tema «A quella foce ov'egli ha dritta l'ala».

● Il Comitato di Trieste ha donato 50 copie del libro «Cuore» di De Amicis alle scuole italiane dell'Istria della zona B. Altri libri di lettura amena sono stati donati agli allievi della Scuola italiana di Santa Croce.

GUSTO, CRITICA E STORIA DELL'ARTE

Eugenio Battisti

POESIA D'OGGI IN SPAGNA

Giuseppe Carlo Rossi

IL CARDUCCI INNAMORATO

Giuseppe Fatini

Direttore responsabile Pietro BARBIERI
Istituto Poligrafico dello Stato G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

NOTA SUL GUICCIARDINI

Gualtiero Da Viá

PALCOSCENICO DI BROADWAY

Giuseppe Grillo

LETTERE ROMANE DI BIZET

Livio Jannattoni

CENTENARIO DI MELVILLE

Giuseppe Prezzolini

L'OPERA DEI GESUITI NEL PARAGUAY

Mario Principato

SCRITTI DELL'ALFIERI

Aldo Vallone

ALLA VI QUADRIENNALE

PITTORI E INCISORI

Si percorrano ancora una volta in lungo e in largo le sale del Palazzo delle Esposizioni e ancora una volta l'impressione d'un gesticolare e d'un affollarsi anonimo ci torna a consigliare un minimo di calma e di riflessione e l'uso d'uno spirito di scelta che si vorrebbe il meno arbitrario possibile.

In un primo tempo attratti da alcune mostre retrospettive e personali, si passò accanto alla mostra di Balla rimandando le impressioni ad altro momento: ma che dirne? Certo non possiamo ignorare quanto attivamente egli abbia partecipato al movimento futurista del quale, anzi, con Boccioni, il nostro artista ha la maggiore responsabilità: eppure sarebbe stato meglio, crediamo, più che raccogliere qui le testimonianze dei vari atteggiamenti del fervido pittore, scegliere soltanto quelle opere che appartengono alla più tipica pittura futurista; invece si ripete l'accostamento (che è poi nella stessa natura del pittore) tra opere «passatiste» e realistiche come «Fallimento» e «La pazza», con il «Volo di rondini» e «Velocità astratta» le quali possono essere messe utilmente in relazione con molte pitture astratte d'oggi, per quanto gli astrattisti rifiutino quasi tutti una qualsiasi parentela col futurismo.

Le altre tele, infatti, appartengono piuttosto all'equivoco divisionistico-sociale, già presente in Pellizza da Volpedo così come i ritratti di famiglia e gli studi di interni, con le loro ricerche luministiche e in certo senso impressionistiche non si inseriscono facilmente nè tra quelle futuriste, nè tra le altre, così illustrative e sintomatiche d'un determinato tempo, ormai trascorso.

Nella pittura attuale, quando non s'avverta l'eredità post-impressionista o «fauve» che produce risultati talvolta assai validi ci si incontra con l'accostamento di forme naturalistiche e forme astratte, in quanto queste ultime vengono, da molti, assunte per semplificare e determinare la realtà in uno «stile» più incisivo; così avviene, per esempio, in Ilario Rossi, di Bologna che con il suo «Carrozzone d'Arlecchino» raggiunge effetti stimolanti ed efficaci; qualcosa di simile accade al nostro Fausto Pirandello, per quanto in un piano più impegnativo: egli già dimostrava nella mostra di Palazzo Barberini di voler risolvere l'esperienza astratta in una nuova concretezza, tornando, cioè, a quella corposa e sensuale rappresentazione di un mondo disincantato e, in fondo, drammatico, che è tutta sua: eppure in quadri come quello che stranamente si intitola «Donnasole» la schematizzazione del disegno denuncia un contrasto con la stessa materia pittorica, che è pur sempre pregnante di realtà.

Altri, come Liana Sotgiu preferiscono accentuare quasi polemicamente la semplificazione formale, mentre tutto un gruppo di pittori, nei quali si affaccia insistente l'esigenza di un contenuto sociale, derivano chiaramente lo schematismo formale dalle esperienze di Guttuso; così avviene in Romeo Mancini, in Migneco, in Saro Mirabella e, in parte, in Marcello Muccini, che qui espone disegni molto eloquenti e pienamente aderenti ad una volontà narrativa di fronte alla vita degli operai e dei pescatori: anzi la sua abilità compositiva e l'immediatezza del gesto talvolta rischiano di cadere nell'illustrativo e nel documentario. In alcuni casi è interessante cogliere gli sviluppi del tonalismo «romano» che si iniziò con Mafai (qui presente soprattutto con alcuni suoi pezzi ormai «storici») che ebbe nelle sue file persino Cagli d'un primo tempo e che è perfettamente coerente in Cavalli: ciò si vede in Pippo Rizzo, che ne immobilizza i risultati in forma neoprimitiva: ma il gusto d'una realtà umana che nasce dall'episodio e dallo «studio» di ambiente, è più diffuso, anche con risultati di notevole efficacia, come in Orlando di Collalto che ha un quadro di ottimo squadro e nella giovane Rachele Fabbri dal colore fervido e giovanile, nel coraggioso dipinto della «Fioraia romana».

Si è più volte accennato ad una rinascita del disegno moderno italiano e, in verità, questo fatto che può segnare, se approfondito, una via verso una maggiore incisività della forma anche in pittura e una più chiara consapevolezza plastica, nella scultura, è confermato anche dalla Quadriennale dove non soltanto qualche artista di primo piano, come Manzù, preferisce mostrarsi nel suo aspetto di disegnatore, ma un po' dovunque, anche attraverso la pittura, si intravvede una trama disegnativa vigorosa e salda. Il pericolo, anche qui è di cadere nella schematizzazione eccessiva e di preferire l'arabesco delle linee (tornate ad essere funzionali) alla piena struttura del quadro. In ogni modo l'interesse portato dai moderni sul disegno è soprattutto una traccia della volontà di opporsi alla dissoluzione della pennellata impressionistica nelle sue ultime conseguenze.

E' chiaro, perciò, che anche l'incisione, il bianco e nero, insomma, risentano di questo impegno disegnativo, come del resto è dimostrato dalle numerose e quasi sempre importanti mostre organizzate dalla Calcografia e dai molti inviti che i nostri migliori artisti ricevono dalle grandi esposizioni di bianco e nero all'estero.

Alla Quadriennale si notano, oltre agli artisti già ricordati, notevolissimi saggi di disegno e di incisione nelle varie tecniche, caratterizzati da una sintomatica indipendenza dalle risorse tradizionali della tecnica stessa. Più che altro ciascun artista, di fronte al rame, si preoccupa di superare il gusto particolare dell'incisione per raggiungere effetti nettamente plastici o pittorici secondo la propria fantasia. Di qui anche, bisogna dire, il carattere di abbozzo o di improvvisazione che si lascia al disegno inciso e che conserva, appunto per questo, un particolare fascino.

Le acqueforti di Carlo Alberto Petrucci, al contrario, che sono al centro della produzione grafica per la delicata ed intima fattura, denunciano la fede piena e sincera nel bel mestiere dell'incisione: i paesaggi viterbesi o le distese colline laziali si definiscono, in lui, attraverso il segno puro, senza lavature eccessive o forti contrasti interpretando la natura riservata e schietta dell'artista ben noto.

A lui, del resto, dobbiamo in gran parte l'incoraggiamento dato ai giovani artisti, da anni, nel campo dell'incisione, anche a coloro che, pur dipingendo o scolpendo, non avevano mai tentato il bulino.

Dalla scuola di Urbino proviene Arnaldo Ciarrocchi, che è pittore assai dotato, ma al suo impegno nell'ampliare questa sua educazione rassodandola al contatto col paesaggio romano, dobbiamo alcuni dei migliori saggi della nostra moderna incisione: il suo è un segno fluttuante e leggero, spesso aggrovigliato e commosso, che sa rendere come pochi la poesia delle zone periferiche di Roma, la vibrazione della calda luce della città.

Tra gli altri, Lina Gorgone nell'acquatinta, Salvatore Fumo e soprattutto Delitala, nella xilografia, di forte sapore folcloristico e Anselma Santini ci offrono notevolissimi saggi: quest'ultima, anzi, conserva una chiarezza espressiva che supera le attrattive nel motivo di genere, per fissarsi in un momento di luce o di penombra: anche Mario Pacilio espone delle puntesecche: del resto l'ambiente napoletano ha al suo centro Bianchi Barriviera come animatore e se ne colgono i buoni risultati. Come già dicemmo per la sua recente mostra personale alla Calcografia, Luigi Bartolini si stacca da tutti per energia grafica e invenzione spregiudicata, mentre Antonio Carbonati è fermo in un suo gusto vedutistico di tradizione, con qualche accento impressionistico nelle stampe parigine.

Molto delicato e soffuso di raffinati trapassi di luce è, invece, lo stile paesistico di Lorenzo d'Ardia Caracciolo: Flessy ama piuttosto un segno sfioccato e pittorico, mentre Paolo Manaresi riecheggia modernamente Rembrandt, nella sua «scena tragica». Altri, con le grandi zone d'ombra dalle quali si affacciano figure allarmate, si riallaccia alle brusche libertà tecniche di Goya. Ma come spregiudicatezza di segno e grafia imprevista, Mino Maccari ha un posto a sè: la sua è una ben nota personalità affermata anche nel tratto pittorico, che resta volentieri allo stato di abbozzo per guadagnare efficacia espressiva: ma nelle acqueforti, appunto perchè il suo è un ingegno amaro, spesso caricaturale, la traduzione del tema è più immediata e meglio trainee quel mordente dell'osservazione che è tutto proprio di lui.

Ed ora, anche dopo esserci soffermati di fronte ai molti bei saggi di bianco e nero che sembrano quasi un riposo dopo tanta congestione di colori, si può tornare a guardare i rari disegni di Vincenzo Gemito, quegli studi di Mme Duffaud, già altri della collezione Minozzi-Limongelli, così intensi e umani: essi stanno benissimo accanto a quelli moderni perchè, come tutte le opere d'arte pienamente raggiunte, non hanno tempo; anche se le labbra tumide di qualche popolana che prepotentemente si ricavano dai fogli, come a colpi di stecca, o gli occhi affondati nell'ombra dei rapidi segni di penna, recano con loro l'intensità amorosa e la partecipazione piena, commossa dell'artista al suo fantasma, cosa meno frequente oggi, che il bianco e nero più volentieri è rivolto, quasi per placarsi, ad una breve veduta di paese, al rapido accenno d'una campagna assolata.

Valerio Mariani

Lorenzo D'Ardia – Paesaggio

Mino Maccari – Ritratto di fanciulla

● In occasione delle strenne di quest'anno l'Istituto Geografico De Agostini ha dato inizio ad una nuova collana, una vera e propria enciclopedia illustrata, divisa per argomenti che occupano ciascuno un volume. Ecco i primi nove titoli usciti: Parigi nella pittura, La Vergine nella pittura, Il cane, Il gatto, La nave nel tempo, Immagini strane nella natura, La donna nuda nella pittura, La donna nuda nella scultura, Lo ski.

● Per le Edizioni di tecnologia grafica di Castronno (Varese) è uscito «Libro, rivista e giornale nell'impaginazione grafica» di Angiolo Serpini, insegnante nella Scuola Salesiana della Stampa di Milano. Il volume è un interessante ragguaglio tecnico-professionale sull'argomento.

● E' imminente la pubblicazione del secondo volume della «Biblioteca Bibliografica Italica» diretta da Marino Parenti. Sarà costituito dalla «Bibliografia di Lazzaro Spallanzani» a cura di Dino Prandi, con la prefazione del Prof. Benedetto Biagi.

Pippo Rizzo – La ferrovia

A ROMA NON SI BLUFFA

Tizio è venuto a Roma a raccontare di Boccioni: e come se, di Boccioni, noi che ne sapevamo sin troppo non se ne avesse, oggi, finalmente, le scatole piene. Perchè, poi, Tizio sia venuto a Roma per parlarci di Boccioni, anzichè delle case per gli artisti (e della loro urgenza e dei poveri artisti portati a spasso sin dal tempo dei sindacati fascisti con la mai mantenuta promessa delle case) (1) è cosa evidente: sono i cagliostrini che giungono a Roma con la speranza di gabbare storielli minori. Sono i neofiti a continuazione. Sono i cagliostreschi soliti che sperano interessarci con le loro tardive — ed apprese dalle solite fonti — stucchevolissime ripetizioni. Invece, direi che dovrebbe bastare, riguardo Boccioni, quello che venne scritto anche da me. Comunque, alle tardive riesumazioni di Boccioni opponiamo il seguente: essersi trattato d'uno che, per esempio, modellò una specie di nottola fra sgocciolature di cera: e gli mise nome non «Dinamismo» (come il frettoloso sbadato sunnominato Tizio ha scritto di recente); sibbene «Espansione spiralica dei muscoli in movimento». (E' sembrato, infatti, anche a Tizio, che «l'espansione spiralica dei muscoli» sapesse di macelleria e d'abbacchio squarciato con l'accetta).

Tale scarabocchio di Boccioni non può essere dato ad intendere a noi romani che tutti i giorni passiamo per Ponte Sant'Angelo; ogni volta egualmente presi, estasiati, degli angeli volanti (scultura volante e paradisiaca) di Gian Lorenzo Bernini (o che ne ideò i modelli: molto bene poi eseguiti dai vari suoi allievi). Cosa preferiresti, tu, lettore, uno degli angeli volanti di Ponte Sant'Angelo oppure le sgocciolature di cera, l'abbacchismo squartato, le ali di nottola del povero Boccioni? Ma m'accorgo che è sacrilego fare il paragone fra Gian Lorenzo Bernini ed il povero Boccioni. Quelle sgocciolature là si possono ottenere con niente. Infatti «recipe» cera che porrai a bagnomaria sino a tanto che non sia completamente squagliata. Prendi, allora, un catino d'acqua fredda. Gettaci la cera bollente: che, ipso facto, rapprendendosi, genererà un boccionismo di «espansione spiralica» di cera squagliata. Chè se, tu, poi vorrai, per stregoneria, vedere, nella cera raggrumata per effetto del caldo contro il freddo, delle forme di muscoli in movimento io t'assicuro che potrai vederci anche delle patate o delle pere: essendosi trattato d'una operazione di stregoneria. Altro che farneticare, canvereggiare — infanto! — e raccontare vecchie frottole cagliostresche in difesa del povero Boccioni.

L'istesso dicasi — giacchè ci siamo — dell'altra sua scultura dal titolo «Sviluppo d'una bottiglia nello spazio - 1912». Si tratta di scorze d'uovo raccattate dal buzzico della ramazza. Scorze d'uovo poi formate in gesso. Recipe: prendi alcune scorze d'uovo: getta sopra di esse gesso per trarne la «forma». Sforma ed otterrai un caso analogo a quello della bottiglia di Boccioni.

Stranezze, quelle del Boccioni, che non fanno più sorridere: controforme adottate quali definitive sculture. Giochetti da bussolotti. Se prendi del formaggio svizzero e lo squadri a forma, presso a poco, d'una testa eccoti lo astrattismo di Boccioni e del suo «Vuoti e pieni astratti di una testa» (1912). Boccioni beveva molto champagne e per ciò rendeva i «vuoti». Noi non abbiamo paura (o per lo meno io) di passare per ignoranti sostenendo, ancora una volta, che è necessario — a favore della scultura — cessare dalle vases e dai bluffs. Volendo, io saprei modellare un bluff al giorno. E, per esempio, prendete una forma da gessaiolo, forma cosiddetta «a tasselli». Radunate i vari tasselli, in un modo qualsiasi, caoticamente, come casca resta, fate di nuovo formare: ed otterrete una magnifica trittata astrattista o boccioniana. Volete fare anche di meglio? Prendete delle righe e delle squadre di legno. Prendete una testa modellata da un antico scultore. Spacchettatela. Ponetevi, framezzo, le righe e le squadre. Fate gettare il tutto da un qualsiasi formatore, ed ecco che avrete ottenuto una composizione astratta; ecco un occhio di qua, ed uno di là. Ecco una bocca al posto d'un orecchio; ecco un naso in una tempia, una bocca nella nuca e via discorrendo. Ma tali scempiaggini rappresentano delle semplici mattità, mattità fastidiose a chi sia poeta, artista od uomo di cultura; fastidiose, però, anche al povero osservatore comune. Intanto voi, Proci, per non dirvi io peggio, avete allontanato la cara umanità dalla scultura. Voi avete semplicemente giuocato ai bussolotti. E tu, ripetitore qualsiasi (a spoletta ritardata) t'inganni se supponi Roma terra di nessuno e se credi che i buoni romani non rammentino che, secondo Boccioni, (e secondo Marietti) — empi bestemmiatori — Roma non rappresenterebbe di più d'un nido di topi fra le rovine dei suoi Fori imperiali. Invoco la cloaca massima quale unica soluzione per gettarvi dentro i denigratori di Roma.

Roma, o neofito anguillesco, non si conquista con i bluffs. Allontanati e vai a farti benedire a Parigi: se intendi riportare a galla i bluffs scalcinati, i consunti giuochi di bussolotti! Va, cioè, dove i bluffs sono e saranno sempre di moda.

Fra Roma e Parigi esiste una differenza sostanziale: a Roma non si può bluffare. L'indifferenza dei romani verso qualsiasi bluff è stata sempre e rimane sovrana.

Luigi Bartolini

(1) Buona tattica, prof. Bedda, sarebbe che prima che gli artisti passassero tutti alle file comuniste, si provvedesse ad offrir loro dei locali da studio e da abitazione. Basterebbe che il Municipio di Roma offrisse l'area gratuita: o che perlomeno permettesse ciò che permenuir agli ..... Zingari delle pendici di Villa Madama a Monte Mario, zingari che allegramente infischiandosi di ogni permesso si appropriano del suolo e vi costruiscono casupole ad un sol piano, senza latrina, ecc. ecc.

NOVITÀ IN LIBRERIA

«MEDIOEVO CRISTIANO» DI MORGHEN

I capitoli del *Medioevo cristiano* di *R. Morghen* pubblicato da *Laterza* (La sezione del Medioevo - La tradizione cristiana e imperiale di Roma - L'impero medioevale da Carlo Magno a Federico II - La questione ebraica nel Medioevo - L'apogeo del Papato medioevale - Il crollo dell'impero medioevale - L'eresia nel Medioevo - La crisi della religiosità medioevale - Il trapasso dal Medioevo alla Nuova Età - Rinascita romantica e Rinascimento) sono, in gran parte, saggi già apparsi in Atti accademici o riviste, a intervalli irregolari, tra il 1938 e '48, il che non poteva giovare ad una loro estesa conoscenza. Ripubblicandoli, ora, con notevoli modificazioni e aggiunte, insieme a tre capitoli inediti (« Libertas Ecclesiae » o Primato romano nel pensiero di Gregorio VII — I teorici della Riforma della Chiesa — Il Giubileo del 1300), l'Autore giudica che essi, tutti insieme, presentano un qualche carattere di novità perchè, illuminandosi e integrandosi a vicenda, mettono in evidenza la comune ispirazione di rappresentazione dell'età medioevale, come del periodo più glorioso della civiltà cristiana e permettono di rintracciarvi quei perenni valori di alta spiritualità che fanno coincidere civiltà e cristianesimo. Presentando il panorama della civiltà medioevale, sotto l'angolo visuale della sua storia religiosa, tutti i maggiori problemi si illuminano di nuova luce; e la storia medioevale assume il rilievo drammatico di lotta di religione.

L'età moderna è nata in atteggiamento di decisa polemica contro il M. E.: polemica di riformisti, umanisti, artisti. Tracciando i motivi e gli elementi di questa polemica che l'illuminismo più tardi potenziava, in nome della ragione, il Morghen spiega come gli schemi della concezione illuministica siano andati scomponendosi e come si è acquistata oggi, una conoscenza più adeguata di questa età. Sicuramente il M. E. è, in gran parte, ancora da scoprire, ma è anche vero che, senza intendere il M. E., non si può comprendere l'età moderna.

Motivo fondamentale e preminente che ha ispirato e permeato tutto lo svolgimento della civiltà medioevale, tutte le manifestazioni della vita civile dei popoli europei, è la tradizione religiosa cristiana. Giustamente afferma il Morghen: « la storia del M. E. è storia della Chiesa ». Il Cristianesimo, fin dai primi secoli, ha agito come potenza dissolvitrice della religiosità pagana e fermento di vita nuova, di un nuovo mondo, di una nuova civiltà. Dopo il crollo dell'impero e le invasioni barbariche, in mezzo alle rovine, in un quadro di desolazione e di morte, già appaiono i muri maestri della nuova costruzione. La « Città di Dio » di S. Agostino testimonia il travaglio della società medioevale, nella unificazione di quelle forme, sulle quali si doveva ricomporre la nuova società. Quest'opera costruttiva ha come fattori preminenti oltre S. Agostino, l'azione di Gregorio Magno e il Monachesimo. Sorge così, a poco a poco, l'ideale politico religioso dell'impero medioevale, configurazione politica e disciplina esteriore della Chiesa sovrana. L'unione dei due poteri si rivelera illusoria: la crisi politica del primo medioevo — in una lotta secolare per un processo di distinzione, di superamento dei due poteri — assume aspetti coscienti nello stesso feudalizzarsi della Chiesa, nel suo appropriarsi i modi di essere e di finalità dello Stato, nel corrompersi del costume ecclesiastico negli scandali del papato del sec. X con la simonia e il concubinato. Ma dal seno stesso della Chiesa si esprimono le forze morali che, risuscitando gli ideali più puri della sua tradizione, portavano, in tutta l'Europa, una vasta azione riformatrice per il riscatto della libertà cristiana, che ha la figura dominante in Gregorio VII. Se la sua fine appare quella di un vinto, Gregorio era, in realtà, un vincitore, svincolando definitivamente la Chiesa da ogni forma di soggezione al potere laico, riaffermando i principi della *libertà cristiana* come servitù a Dio e agli interessi del bene e dello spirito. Tutte le forme della vita sociale, economica, spirituale dell'Europa, dal sec. XI in poi, testimoniano la potenza rinnovatrice della lotta per la riforma della Chiesa. Se Federico II, affermando l'autonomia della autorità civile da ogni dipendenza sacerdotale, infrange l'unità spirituale del mondo medioevale, questa fase conclusiva di un lungo travaglio segna la maturità del M. E., di cui Dante, Giotto e S. Francesco mostrano la varietà degli aspetti. Mentre si opera la distinzione tra Stato e Chiesa, tra chierici e laicato e la Chiesa romana si organizza sulle basi che durano ancor oggi, appariscono le strutture degli Stati nazionali, dei Comuni, risorge il diritto romano, nasce l'idea della libertà politica, sotto forma di privilegio e di immunità, in una configurazione dei rapporti tra individuo e Stato, lontana dal puro individualismo come da ogni statolatria, questa coscienza di una nuova età permea tutte le manifestazioni della vita del M. E.: nella stessa vita spirituale la ricchezza e varietà di forme sono prova della intima vitalità. Notevole importanza — nella religiosità medioevale — occupa, per la estensione nel tempo e per la diffusione, l'eresia. Il problema delle eresie è per gli storici il nodo gordiano della storia spirituale del M. E. e il Morghen ritorna più volte su questo problema. Egli trova le origini delle eresie medioevali, non tanto nel ritorno di dottrine teologiche e ereticali dei primi secoli, quanto in motivi etici, di un ritorno all'età apostolica, di un appello diretto al Vangelo, espressione della religiosità laica popolare dopo il Mille, dell'aspettativa escatologica che pervade il sec. XIII e che culmina in quella tipica espressione gioachimitica, nella quale la civiltà cristiana dell'ultimo M. E. appare giunta alla « pienezza dei tempi ». Quando sarà crollato il segno millenaristico, quando i termini fissati per il verificarsi di tali eventi saranno superati, senza che nulla accadesse, la delusione genererà la ribellione e lo scetticismo; gli ideali di riforma e di rinnovamento si trasferirono su un piano più umano, mutandosi negli ideali spirituali e di cultura della Rinascita: l'ideale medioevale della salvezza collettiva, della palingenesi di tutta la società cristiana si muterà nell'ideale della salvezza individuale. Si inizia l'era moderna.

Impossibile seguire il Morghen in tutti gli aspetti del vasto panorama del M. E., studiati nei vari saggi, alcuni dei quali rappresentano vere monografie. Non tutti i capitoli — premette l'A. — hanno il carattere di ricerche compiute e definitive, ma il volume è testimonianza di un pensiero storico assillato di esigenze di una nuova problematica, quasi un diario di laboratorio che registra le conquiste e ipotesi di lavoro, per un'indagine più approfondita in terreni storici poco esplorati.

L'affettuosa riconoscenza che il Morghen dichiara al Buonaiuti, come al Maestro che lo ha incitato allo studio della religiosità medioevale spiega le affinità degli interessi e delle esegesi su particolari momenti e orientamenti spirituali. E' nel suo insieme questo volume del Morghen un'opera alla quale auguriamo molti lettori perchè, se pur la composizione in parte occasionale sembrerà ad alcuno che non eviti qualche ripetizione, qualche insistenza e, magari, qualcosa di superfluo, gli argomenti trattati, lo stile nitido, la vasta coltura e il pensiero scopertamente religioso non lasciano avvertire questi nei.

Ulisse Pucci

BIOGRAFIA DEL CARDINALE ALBORNOZ

Una bibliografia ricca di cronache e storie, edite dagli albori del '500 sino ai giorni nostri, e di codici manoscritti del XIV secolo, come quella esaminata dal Beneyto Perez, costituirebbe una fonte degna della più completa ricerca storica.

Questo « Cardenal Albornoz » è in realtà molto più di una biografia e qualcosa meno di un'opera storica. A capirne il valore ci aiuta la dichiarazione del « Proposito » dello storiografo che, raccogliendo già da tempo materiale sulla personalità del Gran Cardinale, si vide esortato da un dannno e dalla conseguente restaurazione del sepolcro dell'Albornoz, ad affrettare l'elaborazione dell'opera per una collana di grandi biografie. Nell'« Introduzione » poi il Beneyto precisa di aver voluto mettere in risalto la grande figura in tutte le tappe della meravigliosa carriera, ossia, a differenza dei precedenti cronisti e storici dall'umanista Sepúlveda al Porreño, dal Lescale al Morejón, fino all'erudizione moderna del gesuita Wurm e al libro del nostro Filippini, che diedero rilievo solo al capitano e restauratore della sede papale in Italia, di avere ugualmente lumeggiato le sue capacità politiche e diplomatiche, già dispiegate nell'anteriore carica di consigliere e giurista in Spagna.

Perciò dei ventitre capitoli che compongono l'opera quattordici sono dedicati al periodo precedente la campagna italiana, e nell'intendimento di rilevare il carattere calmo e riflessivo, più che nervoso e combattivo dell'Albornoz, l'autore si vale dell'iconografia egidiana convalidando i tratti somatici delle figurazioni più antiche: al tempo stesso attinge ai nostri trecentisti, alle cronache del Villani e alle novelle del Sacchetti.

Appare quindi chiaro, dalle prime pagine, il carattere tutto storico e per niente romanzato di questa biografia che, dalle informazioni generali sulla patria, sulla famiglia e sull'educazione toledana del futuro cardinale, passa a darci un quadro preciso e documentato del Regno di Castiglia nel XIV secolo, quando ancora non si poteva parlare di una vera monarchia nazionale spagnola. Qualche capitolo più oltre il teatro dell'azione diplomatico-militare albornoziana si estende dalla Castiglia all'Aragona al Portogallo, trascinati in alleanza contro l'invasione mussulmana dei Benimerini, e si allarga da Avignone, allora sede pontificia, a tutta la Francia e all'Inghilterra, coi cui sovrani vengono stipulate e progettate dalla Castiglia alleanze matrimoniali.

Una giusta e ferrea legge di causalità storica sembra sostenere la tesi del Beneyto: quando l'Albornoz viene eletto arcivescovo di Toledo, il biografo, che ne ha già documentata l'attività come membro del Consiglio Reale, di essa si giova per contestare chi vede nell'elezione solo l'interessamento della favorita del Re, donna Eleonora. Analogamente, nella costruzione della crociata contro l'invasione mussulmana in Ispagna, il Beneyto già scorge la tecnica che verrà utilizzata dallo Albornoz in Italia contro i tiranni locali. Ancora: la partenza dello Albornoz per Avignone, pur ammettendo la contemporanea chiamata del Papa, è vista come un esempio di « desnaturacion », ossia come conseguenza dei costumi cavallereschi vigenti in quel tempo.

Dopo un capitolo dedicato all'intermezzo d'Avignone e alla designazione cardinalizia dell'Albornoz, l'autore passa alla ricostruzione della campagna italiana. Se il Beneyto Perez ha accusato gli storici a lui anteriori di aver trascurato la prima parte dell'attività egidiana, noi potremmo muovere a lui la stessa accusa per quel che riguarda la seconda.

Non che egli abbia ad essa dedicato poche pagine, ma troppo velocemente è trascorso sulle due fasi della luogotenenza (che vanno dal 53 al 57 e dal 58 al 67, anno del breve ritorno di Urbano V a Roma), nè ha sufficientemente reso l'ambiente d'intricata lotta politica italiana in cui dovette oprare il restauratore, e della ricchezza di fonti elencate nella bibliografia si è valso con parsimonia, tutt'al più ad esse rimandando il lettore.

E' qui che la storia, come abbiamo detto al principio, difetta un poco, per quanto la biografia resti una delle più complete finora uscite sul grande statista.

•

Se troppo spesso si fa appello alla testimonianza di leggende e di aneddoti, se esagerata appare l'impostazione di un problema sulla santità del cardinale, sorto dal parallelismo coll'azione infervorata e contemporanea di Santa Caterina, una chiara visuale permette al Beneyto d'inquadrare nella giusta prospettiva di conseguenza, rispetto all'Ordinamento di Alcalá, la legislazione egidiana di Fano, come pure di rilevare l'originalità, rispetto al sistema castigliano, nell'organizzazione politico - amministrativa data dall'Albornoz alle terre riconquistate:

« ... Albornoz obró como el gran politico que era. Mientras daba al pueblo una creciente intervencion en la vida pública reservada algunos de los mandos territoriales y locales a gentes de la nobleza que se encontraban desplazadas y los situaba asi en un ámbito que las alejaba de toda facción. En esto contrasta su politica con la castellana ... ».

Mariella La Raja

JUAN BENEYTO PEREZ: *El cardenal Albornoz*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1950, pp. 550.

ANIANTE DA PARIGI ALLA SICILIA

Un posto a parte nella letteratura italiana del nostro tempo — e nella narrativa in particolare — ha ormai acquisito Antonio Aniante che, dal « Sara Lilas » del 1923 al recente « La Baia degli Angioli », segna una tappa obbligata per la quale la storia letteraria italiana dovrà ormai necessariamente passare. Dello scrittore siciliano, nato sulle pendici dell'Etna il 2 gennaio 1900 (« il secondo giorno del secolo », come si compiace di sottolineare) occorre, una volta per tutte, impostare un tentativo disteso di discorso che ricollochi la sua figura di scrittore al posto che gli spetta, al di fuori ed al di là di ogni contingente notorietà derivante da una « moda » effimera.

Gli esordi di Aniante sono ormai molto lontani e precocissimi, se dobbiamo considerare i suoi « divertimenti » della prima adolescenza che recano il titolo di « Costellazioni » e datano da Catania nel 1915. Ma il suo vero ingresso nella repubblica delle lettere è segnato dall'inclusione della sua firma nella eterogenea « troupe » di scrittori europei raccolti da Bontempelli attorno ai suoi ormai famosi « *cahiers* » di « 900 », accanto a nomi come Gomez de la Serna, Malaparte, Cocteau, Mac Orlan, Joyce ecc. Compagnia, come ognun vede, raccogliticcia non avente pertanto altro significato per l'avventura letteraria dello scrittore, di un orientamento verso formule cosmopolite, incentrate naturalmente su Parigi (non bisogna dimenticare che i *cahiers* uscivano in francese) che lo porteranno alla lunga esperienza di Montparnasse.

La data di cessazione (1929) della rivista bontempelliana (che vide l'Aniante tra i collaboratori più assidui) coincide per lo scrittore con quello del suo insediamento in piena *bohème* in quel *Quartier latin* che doveva avere nel « piccolo siciliano » uno dei suoi più appassionati testimoni e nelle opere e nei giorni. Intanto egli aveva già scandalizzato i pubblici di parecchie città d'Italia con le sue *pièces* d'avanguardia (Gelsomino d'Arabia, Bob Taft ecc.) e Treves stava per includere, nel suo eletto catalogo, le « Ultime notti di Taormina » e « Terremoto » che dovevano ricomparire, poco dopo, sotto la sigla di conosciuti editori parigini.

Ma — quasi un'ironica rivincita del destino — dopo l'ingresso a Montparnasse, Aniante dal cosmopolitismo bontempelliano (la « *morale universelle* » della « *Justification* » al primo *cahier*) sembra subire una involuzione che lo porterà gradualmente ad un regionalismo ancor più sincero (perchè meno letterario) di quello del movimento strapaesano del « Selvaggio » che aveva già visto un « novecentiere » come Malaparte in rivolta contro la tendenza troppo scopertamente provinciale degli italiani ad impariginarsi. E lo scrittore, pur a contatto quotidiano con la tragica vita degli artisti poveri di Parigi che ne fa quasi una casta di « intoccabili » in lotta contro la miseria, si riconosce sempre maggiormente uomo solare che non può rinnegare la sua origine mediterranea ed isolana per le brume atmosferiche ed intellettuali del Nord. Egli si sente più che mai (come annota nella premessa alla « *Fin du monde* » « *un petit pâtre sicilien continuellement aux prises avec la nostalgie de son volcan, de son soufre, des aromes des ports levantins, des grand yeux noirs en amandes des femmes palermitaines à la peau d'ivoire, aux cheveux de jai* ». Questa nostalgia si svilupperà col passare degli anni e si manifesterà in « *Confession d'un petit sicilien* », in « *Nè sur le mont Thabor* », soprattutto nel suo recente « *Voyage en Sicile* ».

Un morbido e sensuale paesaggio, acceso dai colori dei cactus dei limoni e degli aranci fa sovente da sfondo ai suoi racconti, dove la fosforescente fantasia dello scrittore ha modo di applicarsi, sorretta da un linguaggio personalissimo, anche se tentato talvolta da compiacenze argotiche. Perchè Aniante rimane principalmente un novelliere, anzi — a giudizio di autorevoli critici stranieri — uno degli ultimi continuatori della tradizione novellistica italiana. E' bastata infatti la scelta e la traduzione in francese di pochi suoi racconti, raccolti nello smilzo volumetto « *La forêt merveilleuse* » per far registrare un successo internazionale di critica.

•

Ma non possiamo dimenticare qui — nel quadro della rapida rassegna dell'avventura letteraria dello scrittore — i suoi successi parigini che rimangono ancor oggi per molti aspetti memorabili e persin fondamentali. Trascurando le spregiudicate biografie di Balbo, di Mussolini e di D'Annunzio, che gli attirarono i fulmini del Minculpop fascista, occorrerà soffermarci su quel « *Un jour très calme* » pubblicato da Stock nel 1933 e subito salutato dalla critica come un avvenimento rivoluzionario nella letteratura europea ed ancor oggi considerato una svolta nella narrativa francese. Edmond Jaloux, in un grande *feuilleton* apparso sulle « *Nouvelles Littéraires* » affermava a proposito del libro che « *Aniante bâtit sur le neuf* », apprestante alla narrativa francese nuovo materiale costruttivo. Da allora la parabola di Aniante segna una ascesa costante, sino a quel « Marco Polo » del 1937 che conseguiva il massimo riconoscimento colla medaglia d'oro assegnatagli dall'*Académie Française*.

L'anno dopo la pubblicazione di questo libro, Aniante, minato da privazioni di ogni sorta derivanti dal suo tragico soggiorno parigino, si ritira nel Mezzogiorno della Francia dove vive tutt'ora, alternando le coralline prospettive della Costa Azzurra alle bianche solitudini di Peira-Cava sulle Alpi Marittime, affacciata sui nostri confini piemontesi. Da questa località è datato l'ultimo romanzo dello scrittore, quella « Baia degli Angioli » (Milano, Ceschina 1951) che è il suo primo volume uscito in italiano dai « Ricordi di un giovane troppo presto invecchiatosi » del 1939. Purtroppo però, contrariamente a quanto era lecito attendersi in questa sua Italia, con tanta amorosa e dolorosa passione celebrata nel romanzo, il libro non ha ancora riscosso quel successo che ben merita. Ed è con amarezza che dobbiamo constatare questa dimenticanza, da parte degli italiani, di uno scrittore così stimato all'estero come tipico rappresentante dell'anima del nostro popolo.

Ma di Aniante rimane ugualmente, anche se disconosciuto ed incompreso, questo amore per l'« umile Italia » al quale è pervenuto, dopo aver visto dileguare l'ambizioso miraggio universalista, nella Parigi cosmopolita e tragica della sua giovinezza. E con commozione rileggiamo ancora quella pagina, troppo sincera per essere semplicemente letteraria, inserita verso il termine della « Baia degli Angioli »: « Cara Italia, cento e cento volte io non speravo più di rivederti, e con eguale passione ti avrei baciata tutta anche se ti avessi rivista lacera, consunta, atterrata. ero rientrato, infatti, con l'intenzione di farmi perdonare e di rimettermi subito al lavoro per dare un colpo di mano ai fratelli stanchi e dissanguati. E invece, stanco e dissanguato sono soltanto io, e, appena varcata la frontiera, cento madri mi sono venute incontro per ristorarmi ».

Luigi Rossi

● La Casa Editrice Salani ha ripubblicato il capolavoro di Leone Tolstoi: « I cosacchi ». Il secondo libro è dedicato a Carlo Goldoni di cui pubblica due delle più belle e conosciute commedie che con grande maestria tratteggia le debolezze, le passioni e i costumi del suo tempo: « La finta ammalata - La locandiera ».

● E' stato pubblicato dall'Editore Bompiani « Grogh » il libro per ragazzi del Maestro Alberto Manzi, che ha vinto il premio Collodi 1951, istituito in occasione del 1° Convegno internazionale di studi sulla stampa per l'infanzia. L'opera fu prescelta tra le 241 concorrenti da una Giuria formata da Alvaro, Baldini, Zavattini, Garofalo, Origo, Mazzocchi, Silone, Dore e Dall'Olio. « Grogh » narra la storia mitica ed avventurosa di una tribù di castori avanti la loro scomparsa dall'Europa.

● Usciranno quanto prima i primi due volumi della collana, « Saggi di varia umanità », diretta da Francesco Flora, per gli Editori Nistri-Lischi di Pisa: « La parola e le arti » di Francesco Flora e « Saggio sul Batacchi » di Ferdinando Giannesi.

« LEGITTIMA DIFESA »

La compagnia Solari-Porelli-Garrani-Tedeschi-Riva, dopo aver lasciato un po' disorientato il pubblico dell'*Eliseo* con le sue prime prove (« La pulce nell'orecchio » di Feydeau, « O di uno o di nessuno » di Pirandello), ha ottenuto un buon successo nella novità di Paolo Levi, « Legittima difesa ».

Si era già notato l'impegno, diciamo, commerciale di questa *ditta* numerosa, ma non si capivano le affinità di talenti così disparati, e non se ne vedeva un impiego persuasivo. Secondo noi, questi complessi che potrebbero per più motivi accaparrarsi il favore del pubblico, ma che non saranno mai livellati, affiatati, unificati abbastanza, dato che nascono per vivere lo spazio di una breve stagione e cominciano effettivamente a fondersi quando muoiono; questi complessi dovrebbero decidere più ponderatamente la scelta delle commedie. Un Feydeau, oggi, e quel Pirandello esigono meditatissime regie e interpretazioni, che ce li porgano quasi come documenti da servire a una storia del Teatro, a un ripasso mentale di impressioni e giudizi scoloriti, a una riprova — sempre molto difficile — delle rispondenze esistenti (o inesistenti) fra l'odierna sensibilità e quella degli scrittori rappresentati.

Tali rispondenze, trattandosi di Feydeau, saranno sempre trovate, se non proprio in affinità, almeno in reazioni, da registi pazienti e non presi alla gola da urgenze commerciali. Ma l'errore che potrebbe gravare anche su tentativi ulteriori, ci sembra proprio quello commesso dalla nostra *ditta*, di affidarsi alla lettera di commedie che si vogliano interpretare come prodotti attuali, senza una consapevole arcaicità interpretativa, senza un implicito commento chiarificatore delle nostre ragioni d'interesse, insomma fuori da un piano di cultura. Se si rimproverano ai teatri d'arte scorribande nel repertorio commerciale, è altrettanto giusto segnalare a vigorosi complessi di giro, la precarietà di illusioni opposte. Si intenda che non disconosciamo ai cinque eccellenti comici le qualità che non abbiamo trovato nella loro prova complessiva; diciamo semplicemente che una compagnia fondata su ragioni commerciali, non può avere nè il tempo di prepararsi, nè il rispetto scrupoloso, nè il disinteresse artistico che debbono presiedere impegni siffatti. E, per non limitarci alla comoda espressione di un dissenso che ogni orecchiante sa manifestare in questi casi, soggiungiamo, che Feydeau non può rivivere, se non si scopra, non si presti, non si inventi una giustificazione al macchinismo scenico, non fosse che la giustificazione di una trascendentalità meccanica (ma, allora, quali contrappunti e misure debbono essere intuiti e realizzati!), o quella satirica e caricaturale, che noi, senza domandarci fino a qual punto ne fosse conscio Feydeau, sentiamo nei suoi testi.

Più difficile, sottile, ma non impropria giustificazione avrebbe il Pirandello di « O di uno o di nessuno », se in Italia, come in gran parte dell'Europa e in Inghilterra, fosse vivo il culto di Pirandello, e quasi necessaria l'indagine pratica, cioè realizzata dagli attori, sulla parabola di un pensiero che interessa anche laddove ristagni o regredisca.

●

Ma la commedia del Levi, come ogni commedia modernissima e bisognosa di nient'altro che di camminare subito nel tempo suo, è giunta al pubblico per il tramite naturale di una compagnia intelligente e coraggiosa. Nata come radiodramma, « Legittima difesa » ne ha conservato il piglio evocante, ed ereditato i difetti che diremo.

Verso l'una di notte, Matteo, recandosi a un appuntamento, è fermato da uno sconosciuto che mostra di conoscere a fondo le ragioni per cui Matteo va cercando una certa strada e una certa casa. Non corra troppo! Lui, lo sconosciuto (Pietro), può dire per filo e per segno che cosa accadrà a Matteo se, al bivio, sceglierà il destino collegato con la strada di sinistra, o quello dipendente dalla più meditata scelta della deviazione a destra.

Matteo sta andando da Grazia, la moglie di un contrabbandiere, furfante in difficoltà, che, per nefasto influsso della moglie, stasera compirebbe il più grave delitto di tutta la sua carriera. Matteo ha in tasca parecchio denaro: ciò che aspettano Grazia e il marito, Rocco, i quali se ne impadroniranno senza nemmeno dover temere la polizia, perchè Grazia ha escogitato un espediente diabolico. Nell'allucinante previsione di Pietro, Matteo vede (e gli spettatori anche: in uno scomparto del palcoscenico destinato all'avventura possibile) che cosa sarebbe di lui tra pochi momenti... Egli sfonderà il vetro di una finestra, entrerà in una stanza, sarà assassinato da Rocco; la polizia, chiamata dagli uccisori, accetterà la versione di Grazia, che si tratti di un ignoto persecutore amoroso, che il marito ha scambiato per un ladro, uccidendolo in stato di legittima difesa.

Matteo, che è convinto d'essere atteso da una donna buona e disgraziata, con la quale deve fuggire (qui possiamo domandarci, perchè dovrebbe sfondare vetri ed entrare in casa, e non piuttosto aspettar lei in giardino? ma, in teatro, non ci si pensa), non vuole, non può credere alla previsione di Pietro. E rievoca, per Pietro e per noi (in altri scomparti del palcoscenico, cioè in dimensioni assai più connaturali alla radiofonia, ma non del tutto ingrate al gusto teatrale moderno) l'incontro con Grazia, l'amore nascente, l'amore consolidato, le ragioni psicologiche e sentimentali, per cui non può accettare senza sdegno o dubbio le parole di Pietro.

Grazia, infatti, in quei tagli retrospettivi, appare anche a noi quale Matteo la vedeva, sì che ci domandiamo perchè mai ella, che può piantare Rocco e andarsene con l'amico ricco e amato, sia invasa da quella follia criminale. Pietro, nel vedere che Matteo è veramente invasato, gli dimostra che l'altra strada lo condurrebbe alla salvezza propria e di Grazia. Infatti, se Matteo non si presenterà all'appuntamento, Rocco sarà ucciso dai contrabbandieri che aspettano appunto quel denaro di cui Rocco ha urgente bisogno; Grazia, rimasta vedova, andrà prima o poi da Matteo, prima o poi si sposeranno, avranno figli, saranno felici.

Invero, Matteo felice non potrebbe essere più mai. Come togliersi di mente l'altra versione di Pietro? Lo vediamo, vent'anni dopo, dinanzi a una buona moglie borghese, che in tutto il tempo del matrimonio si sarà confermata soave e angelica com'egli l'aveva creduta prima della notte fatale. Ma il tarlo insinuato da Pietro ha lavorato assiduamente, e Matteo domanderà a Grazia che cosa sia di vero nell'altra previsione di Pietro. Come sapere? Impossibile. Anche se Pietro avesse avuto ragione, Grazia è ormai totalmente diversa e irriconoscibile, e la impenetrabilità del suo spirito, come quella di ogni altro spirito, non consentirebbe a Matteo di giungere mai più alla verità.

Matteo non può rinunziare nè a Grazia nè al vero. Il suo amore deve essere un atto di fede, o non potrà essere nemmeno l'amore come egli lo sente: lascia bruscamente l'avvisatore equivoco, va verso il destino liberamente scelto. Un colpo di pistola: Pietro vedeva giusto. Ma non vedeva giusto anche nel caso che Matteo avesse preso a destra?

La forza di questo *giallo* sta tutta nel superamento dei limiti del *genere*. Il destino accettato e provocato è materia di dramma a forti tinte, ma le ragioni, vagamente pirandelliane, per cui Matteo sceglie e muore, hanno la efficacia di una moderna catarsi; ed una catarsi sdoppiata, nell'altra versione, mediante il totale riscatto della donna. Il bene e il male appaiono, in certa misura, tristi eredità o imposizioni di un ambiente su cui grava, alla lontana, un'accusa sociale. Resta una ombra di destino che non esclude il libero arbitrio.

La bella commedia, perchè soffrisse meno dell'eccessiva frantumazione radiofonica e della mancanza di unità, dovrebbe essere sfrondata di qualche scena non necessaria, evidentemente aggiunta per coprire il tempo teatrale. Ci sembra che, tolto qualcuno dei ricordi vissuti da Matteo, la commedia possa guadagnare in scioltezza ed emotività, senza perdere in psicologia.

E' stata recitata con impegno e bravura da tutti i maggiori interpreti (L. Solari: Grazia; I. Garrani: Matteo; A. Alzelmo: Rocco), con suggestiva aderenza da G. Tedeschi (Pietro), attore che finalmente e con piacere vediamo impegnato in parti diverse dalle solite, pur eccellenti, macchiette. Buona la regia di M. Landi.

Vladimiro Cajoli

● Per iniziativa di Diego Fabbri, del Teatro Eliseo di Roma e del Teatro di via Manzoni a Milano, è in via di trasformazione una grande Compagnia che dovrà poi costituire quella del Teatro stabile di Stato. Ne faranno parte Vittorio Gassmann, Rina Morelli, Sara Ferrati, Paolo Stoppa e forse anche Gino Cervi; si varrà inoltre della partecipazione di Ingrid Bergman, che interpreterà la « Santa Giovanna » di Shaw. La compagnia, oltrechè dare alcuni spettacoli nei due Teatri di Roma e Milano, sarà presente al Maggio Fiorentino e ad altre manifestazioni straordinarie. Le regie verranno affidate a Ettore Giannini e a Luchino Visconti. Il Consiglio di amministrazione è formato da Diego Fabbri, Remigio Paone e Vincenzo Torraca.

● Vitaliano Brancati ha terminato di scrivere due nuovi lavori, « La governante » in tre atti e « La sceneggiatura ». Quest'ultimo, che è in versi da melodramma, vuole essere una satira del cinema. La Compagnia di Ruggero Ruggeri ha in prova un nuovo lavoro di Cesare Giulio Viola intitolata « In nome del padre » ed affronta uno degli aspetti più importanti della vita della società italiana d'oggi.

● L'opera di Gian Carlo Menotti, « Ahmal e i visitatori della Notte », che fu « televisionata » alla Radio americana la notte di Natale, sarà portata sulle scene il 21 febbraio prossimo a Bloomington, per Busch, l'orchestra verrà diretta da Ernest Hoffmann.

Vincenzo Gemito – Disegno

LA RADIO

SUL MONOPOLIO

Circa la questione del monopolio radiofonico ci siamo già espressi. Anche noi, come ogni altro improvvisatore benpensante, avremmo saputo spuntare varie lance in favore di una Radio assegnata alla libera iniziativa, e non esposta a tutte le accuse che si possono indirizzare alla sostanza imponente e vistosa di un monopolio. Ma, come il lettore ricorderà, abbiamo concluso non tanto in favore del monopolio, quanto contro la radiofonia o la televisione libere, perchè, soppesati pregi e vizi, abbiamo dovuto accorgerci che la forma teoricamente auspicata è in pratica la più minacciosa e la meno desiderabile di tutte. Rammentiamo che il nostro ragionamento si fondava sul fatto che radio e televisione libere debbono proporsi di vivere esclusivamente sulla pubblicità, e dimostravamo che la pubblicità, di sua forza e natura avrebbe finito con il corrompere ogni contenuto veramente artistico delle attività esaminate. Il discorso si farebbe anche più antiliberista, se intendessimo spingere l'indagine nel campo morale: quindi, allo stato presente delle cose, non pare sia possibile soluzione migliore che questa, di una Radio che, per le stesse proporzioni e importanza intrinseche, avverta le proprie responsabilità, e partecipi della eticità dello Stato onde toglie la propria ragion di essere e alla cui natura ideale partecipa.

Ma, in seguito alla riforma di cui abbiamo già ampiamente discorso e che stiamo osservando interessatissimi, sembra delinearsi una soluzione antimonopolistica nella compagine stessa del monopolio, che potrebbe essere l'aspetto più grato della riforma medesima, e l'argomento atto a comporre tutti i dissidi residui.

Si sa — ed è facile accusa — che le ragioni degli antimonopolisti si fondano sulla denunzia od anche sulla semplice intuizione del difetto base di ogni monopolio. Esso non avrebbe ragione di produrre opere ambiziose di consensi e lodi, in quanto può permettersi di produrre comunque, mancando il timore del paragone. Ognun vede che l'argomento non fa una grinza e, almeno in sede teorica, ha tal forza che quasi annulla la bontà di risultati presenti o recenti, per il timore di ciò che sarebbe domani, se il monopolio cadesse, per avventura, in mani indegne. Gli stessi nostri onesti riconoscimenti dell'enorme impulso e del sensibile miglioramento riscontrabili nella radiofonia di questi ultimi anni, hanno sempre suscitato reazioni di sufficienza, in lettori che appunto potevano rispondere: ammesso che gli uomini non sono eterni, quando si giunga alla sostituzione dei pochi ai quali oggi si riconoscono i meriti che lei dice, che cosa accadrà? Più insidioso l'altro argomento: che l'impulso maggiore al perfezionamento, sia stato causato dal pericolo di un mancato rinnovo della concessione monopolistica.

Ebbene, noi crediamo che, qualunque sia stata la spinta, oggi l'avviamento della radiofonia è così perfettamente corrispondente a un'aspettativa massima circa il rendimento in regime monopolistico, che si possono studiare i passi ulteriori e le garanzie relative ai difetti intrinseci.

Sta nascendo, con la riforma, una specie di dualismo antimonopolistico, che, a rigore, avrebbe potuto essere escogitato come un vero sdoppiamento industriale, finanziario ed economico, ed essere imposto dallo Stato. Ma con questo difetto: che la duplice condizione di privilegio, dopo i primi esperimenti concernenti la durezza di una lotta sostenuta per un primato ideale, troverebbe più conveniente stabilizzarsi in un accordo non meno monopolistico, anche se a carattere di trust, e forse più pericoloso per gli utenti.

Insomma, si sta disegnando una — ci sembra — preordinata rivalità tra Roma e Milano, che potrebbe produrre effetti anche più lodevoli di quelli che sta già producendo. Se tutto ciò non è caso (come non crediamo), se si deve alla geniale intuizione di capi veramente ispirati, ci piacerebbe conoscerne i nomi per citarli con la massima lode.

Infatti, se di là da questo momento fluido nell'esperimento organizzativo, l'impianto radiofonico venisse studiatamente organizzato sulla duplicità o molteplicità dell'unico, potremmo avere molte e ragionevoli speranze circa l'efficacia artistica e culturale della radiofonia futura. Il controllo, lo sprone, la rivalità, lo stimolo — chiamateli come volete — sarebbero, come già in parte sono, attuati dalla gara naturale di Terronia e Polentonia. La cosa ci pare così feconda di progresso, che ci mette di buon umore: lasciamo quindi alle due parole scherzose, la responsabilità di ampliarsi autonomamente nella testa del lettore. Va da sè che non si fa questione di sciocco regionalismo, perchè a Milano possono agire i meridionali, come a Roma i settentrionali, ed essere gli autori diretti di una supremazia momentanea, i terroni a Polentonia, e viceversa. Al contrario, si pensi di qual vantaggiosa propagazione di caratteristiche regionali potrebbe farsi portatore questo fatto, se è vero che perfino in una rivista di varietà, gli autori, i registi e gli attori che si rivolgano a un pubblico settentrionale, interpretano le caratteristiche migliori e sollecitano il gusto e il costume particolare del settentrione, promovendone la conoscenza e l'apprezzamento nel meridione d'Italia. Poichè è vero anche il contrario, si interpreti il fenomeno come uno scambio rapido, meditato, concentrato di sollecitazioni tanto utili, quanto quelle che, dopo l'unificazione del paese, si videro agire con gli scambi economici e il servizio militare.

Ciò è in atto. Non si hanno dubbi in proposito. Basti soffermarsi a considerare la patente rivalità delle trasmissioni di provenienza milanese e romana. Non c'è da far altro che vigilare, incoraggiare, impiegare come un tonico questo fatto quasi spontaneo. Questa duplicità nel monopolio, se sostenuta da uomini che abbiano il senso e il piacere della gara spirituale, potrà costituire la caratteristica lievitante della radiofonia italiana; e non avrà fine, perchè non dipenderà da sfrenato dispendio. Infatti, con bilanci preordinati e proporzionati all'attività da sostenere, si richiederanno risultati migliori di quelli raggiunti dal raggruppamento opposto, o almeno condegni.

V. Incaudo

CRITICI E BUONGUSTAI

La critica è un magnifico argomento che si presta ai più impensati sviluppi ed alle più originali variazioni. La critica, dicono intanto i suoi nemici, è un'arte fallace. Tutto il suo interesse consiste nel trovare le tare di un'opera per demolirla e screditarla nel suo complesso. Di più essa è l'arte degli impotenti per cui, per un paradosso assai singolare, gli autentici creatori verrebbero giudicati da coloro che sono incapaci di creare. Si tratta insomma di un'ostilità di carattere, diciamo così, professionale, poichè questo è il senso attribuito alla critica dagli artisti in genere che hanno perciò avuto verso di essa un atteggiamento di sospetto e di insofferenza. E non soltanto quando la critica ha fatto opera di demolizione urtando la naturale suscettibilità degli artisti, poichè si dice che Riccardo Strauss si mostrasse non poco costernato ogni qualvolta la critica gli era favorevole, fino al punto di domandarsi: — Che abbia composto della brutta roba? —

Bisogna allora intendersi sulla critica e ammettere intanto che nel suo concetto, così come è accettato dalla comune opinione, ci sia qualcosa che non va. Si tratta, in altre parole, di rompere quella barriera di diffidenza, in un certo senso preconcetta, che separa i musicisti dai critici.

Accade di frequente che la critica venga considerata un rimedio per sanare mali artistici: una sorta di medicina dell'arte. Ma l'incongruenza di tale pregiudizio non ha bisogno di molte spiegazioni. A nessun critico, infatti, sarà mai concesso di curare e, tanto meno, guarire le congenite deficienze di quei compositori che non abbiano nulla da dire; nè gli artisti degni di tale nome potranno mai tener conto delle ricette di molti mediconzoli.

Altro modo di concepire la critica è quella di considerarla una professione. La critica invece nasce piuttosto da un'esigenza spirituale le cui tracce si possono cogliere in coloro stessi che vogliono ignorarla o che più si ribellano contro di essa. La critica, cioè, è una reazione spontanea all'opera d'arte, ed il fatto che questa reazione possa avere una formulazione scritta è un aspetto contingente di essa. Perciò non si deve pretendere dalla critica soltanto quella competenza obbiettiva che sappia decomporre analiticamente l'opera d'arte nei suoi elementi costitutivi. Sarebbe questo un compito assurdo, poichè la funzione critica, se appunto la si intende come reazione, non è quella di assoggettare l'arte a certi paradigmi rigidi o non sempre giustificabili alla assise del buon gusto.

●

Ciò che tuttavia preoccupa gli artisti non è tanto il senso ed il fine della critica quanto, piuttosto, l'esercizio professionale di essa che, essendo rivolto ad illuminare il pubblico sulla peculiarità dei mezzi estetici impiegati nella costruzione sonora, sugli indirizzi e sulle influenze che tali mezzi pongono in essere, deve essere fondato non solo da un'indiscutibile competenza tecnica, ma anche e soprattutto da una rigida dirittura morale. Non si possono, cioè, giustificare le conclusioni di una valutazione critica soltanto sulla base di un gusto più o meno discutibile. « Avere del gusto — scriveva Claude Debussy — era nel secolo scorso un modo piacevole di difendere le proprie opinioni. Oggi questa parola ha assunto proporzioni così vaste, serve a tante manifestazioni, da non essere più che un argomento persuasivo come il « pugno americano », certamente assertorio, ma senza alcuna eleganza. Per una certa tendenza naturale il gusto, fatto di sfumature e di finezze è diventato un cattivo gusto dove le forme e i colori si abbandonano a delle lotte veramente singolari ».

C'è un fondo di verità in tutto questo, ma una verità che appartiene alla cronaca e non alla critica. Il povero cronista musicale molto spesso è una vittima: una vittima del pubblico e qualche volta degli autori che implorano un giudizio benevolo sulle pietanze da loro confezionate. Il cosidetto critico musicale in questi casi ha un po' la mansione del buongustaio costretto dalla professione ad assaggiare i vini o i cibi che altri dovranno bere o mangiare. E' perciò comprensibile che il gusto del cronista, il suo buon gusto, finisca per essere corrotto dalla continua e indiscriminata ingestione di intrugli di tutte le specie.

Dove però gli artisti hanno sicuramente torto è nel voler inchiodare la critica sulla croce dell'arte, attribuendo a quella le colpe di questa. Tra la critica e l'arte c'è da questo punto di vista una solidarietà insuperabile; ma è posta in essere dall'arte stessa, poichè una critica onesta e valida fiorisce in tempi di onestà artistica, mentre una critica disonesta coglie i suoi allori nei periodi di decadenza e di disonestà artistica. Ed è in questa decadenza che bisogna cercare anche la ragione della prepotente vitalità della critica, poichè di notte gli animi sono inquieti e c'è chi pensa ad accendere delle luci artificiali e chi volge lo sguardo all'orizzonte in ansiosa attesa dell'alba.

Dante Ulla

LA TOMBA DI S. PIETRO

Continuazione della 1ª pag.

alla fine del secondo secolo, come affermava il presbitero romano Gaio, essa era additata e venerata come un *tropaeum* della chiesa romana, infine che su di essa Costantino costruì la sua basilica. Questo per quel che riguarda la tomba: più incerta invero risulta dalla tradizione la sorte del Corpo e delle reliquie dell'Apostolo.

Chè da altre fonti sembrerebbe doversi dedurre che nella persecuzione di Valeriano del 258, quando non solo le persone dei Cristiani furono colpite, ma anche i loro luoghi di preghiera e i cimiteri, il corpo di San Pietro e quello di San Paolo sarebbero stati tolti dalle tombe originarie e portati sulla via Appia « ad catacumba », forse perchè quel luogo era al sicuro da sequestri, come proprietà privata. Che cosa avvenne di queste reliquie subito dopo la fine della persecuzione, o più tardi al tempo di Costantino? La tradizione ci dice che le teste furono portate nella Basilica Lateranense, dove sono tuttora: le altre reliquie sarebbero state restituite ai luoghi originari.

Certo il monumento ora scoperto, se non ci ha dato reliquie da identificare con sicurezza, ci mostra chiarissime le tracce delle molte, successive vicende subite prima e dopo la costruzione della Basilica costantiniana: vicende che nella loro complessità sono una prova irrefutabile della venerazione e della cura di cui il monumento stesso fu nei secoli circondato.

Le nicchie e le pareti attigue, prima semplicemente intonacate di rosso, furono più tardi rivestite di marmo; ad un certo momento il muro in cui le nicchie erano ricavate accusò un cedimento e una lunga crepa: per impedirne la caduta vi fu costruito contro un grosso muro a guisa di sperone; ma questo muro richiese lo spostamento di una delle colonnine su cui poggiava la mensa di travertino, e quindi alterò la simmetria del monumento, sì che successivamente fu mutato anche l'altro lato di esso per restituire tale simmetria.

Il muro di rinforzo appare, sul lato esterno al monumento, intonacato e coperto da molti graffiti con i nomi dei fedeli venuti lì a venerare il Santo; il nome di San Pietro non sembra vi ricorra, ma lo stesso fatto si verifica in molte altre cripte dei martiri delle catacombe romane: il nome del martire non compare nei graffiti scritti sulle pareti delle loro camere sepolcrali. Il muro dei graffiti è anteriore alla basilica di Costantino.

Quando questi costruisce il suo grandioso edificio, il monumento precedente non solo non viene demolito, ma così come è, solo rivestito all'esterno su tre lati di marmo, viene a collocarsi al centro del presbiterio della nuova chiesa: e perchè questo sia possibile, l'imperatore affronta difficoltà enormi di costruzione: demolisce la parte superiore dei mausolei della necropoli, molti dei quali dovevano essere ancora in uso, e noi sappiamo di quanto rispetto i Romani volevano circondate le loro tombe, di chiunque esse fossero; alza l'edificio a mezza costa del pendio, con il lato lungo settentrionale in alto e quello opposto meridionale in basso, e quindi sostenuto da alte e potenti costruzioni, riempie i vuoti di un'enorme quantità di terra. Un lavoro immenso e difficile, che non si giustifica se non con la volontà di far centro della basilica il monumento che da oltre un secolo sorgeva sulla tomba dell'Apostolo.

●

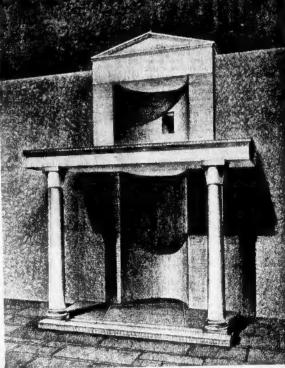
Il monumento stesso rimane visibile entro una specie di sacello sostenuto ed ornato di colonne vitinee in marmo. E continuano la venerazione e la cura di esso, come testimoniano i resti di rivestimento di lamine argentee delle nicchie e la grande quantità di monete di tutti i tempi, dall'imperiale pre- e post-costantiniana fino al secolo XVI, e di tutti i paesi, raccolte vicino ad esse.

La basilica costantiniana subisce una notevole modifica tra la fine del secolo VI e il principio del VII, ai tempi di Pelagio II e di Gregorio Magno. Allora il piano del presbiterio viene rialzato e aperta sotto di esso una cripta semianulare, che servirà di modello alle altre costruzioni del genere in Italia e fuori. In conseguenza di tali lavori il monumento costantiniano racchiudente la memoria del secondo secolo viene anch'esso modificato, e sopra ad esso viene innalzato un altare per la celebrazione della Messa, altare che più tardi Callisto II incorporerà in un altare nuovo. La memoria del secondo secolo, non più visibile, subisce anch'essa delle trasformazioni, per cui nasce quell'elemento che è noto col nome di *nicchia dei pallii*, perchè in essa si conservano i Sacri pallii che il Papa manda agli arcivescovi, e che resta al di sotto del nuovo altare.

Lo stesso avviene anche dopo, quando la vecchia basilica di Costantino scompare per dar luogo all'edificio del Bramante e del Maderno, e sull'altare medioevale sorge l'attuale altare papale di Clemente VIII.

Mirabile continuità, per cui l'umile tomba del primo sècolo d. C., affondata nel nudo terreno del colle Vaticano, è ancora al centro, topografico insieme e ideale, della Basilica Vaticana.

Pietro Romanelli

Ricostruzione della tomba di San Pietro

L'ENCICLOPEDIA SOCIALISTA HA 25 ANNI

Fu il Jaurès a lanciare l'idea di una enciclopedia socialista, scrivendo: « La borghesia rivoluzionaria ha creato la sua enciclopedia. Ci occorre una enciclopedia nuova, infinitamente più larga, una enciclopedia proletaria ».

Perciò quando nel 1926 fu costituito un comitato, sotto la presidenza dell'esploratore polare Otto Schmidt, destinato a pubblicare la grande enciclopedia sovietica, non si mirava tanto a sostituire la già esistente enciclopedia russa in 86 volumi, alla quale si sarebbe potuto aggiungere ben poco, quanto ad edificare un monumento culturale destinato ad occupare nella storia dell'Umanità un posto uguale se non superiore a quello dalla famosa enciclopedia del settecento.

L'idea di Jaurès era forse interessante: il noto socialista francese che scriveva in un'epoca nella quale il socialismo non era ancora giunto al potere in nessun paese, pensava preparare la rivoluzione socialista, o per lo meno definire le sue dottrine attraverso una enciclopedia marxista, nello stesso modo in cui la rivoluzione francese era stata preparata dagli enciclopedisti. Il suo progetto fu realizzato però in tutt'altro clima. La enciclopedia sovietica non preparò l'avvento del socialismo, bensì servì a giustificare quello che Trotskij ha chiamato il « termidorismo staliniano ». A differenza dell'enciclopedia francese ispirata ad una completa libertà di indagini, l'enciclopedia sovietica ebbe per basi i seguenti principi: concezione *unica* del mondo, rigorosamente marxista e osservazione di uno spirito di partito (*partiinost*). Oltre a queste restrizioni ideologiche, l'enciclopedia sovietica incorse in una grave difficoltà, e precisamente essa si trovò davanti ad una situazione che contradiceva in un modo assoluto i principi enunciati nella prefazione, per il fatto che mentre uscivano i vari volumi (l'edizione dell'enciclopedia si protrasse per ben 14 anni), si compivano rivolgimenti interni quali l'epurazione anti-trotskista, anti-bukharinista, ecc. Così per fare un esempio, il Bukharin fu onorato nell'enciclopedia da una biografia di ben 7 pagine nelle quali veniva definito come un « teorico eminente » del marxismo, mentre alcuni anni dopo, allorchè la pubblicazione dell'enciclopedia continuava ancora, lo stesso Bukharin era condannato a morte quale « nemico del popolo », sabotatore, spia tedesca e deviazionista. Esempi simili potrebbero citarsi a centinaia.

●

Così si può ben dire che, prima di tutto, all'enciclopedia sovietica manca una dottrina unitaria. Ogni volume vale ad illustrare le condizioni e le dottrine promosse durante l'anno della sua pubblicazione, ma non per un'intera epoca.

L'unico denominatore comune della grandiosa opera è l'esaltazione del socialismo come principio e della persona di Stalin. L'enciclopedia diventa così una mera pubblicazione propagandistica: citiamo alcuni esempi.

Alla parola « *critica letteraria* » leggiamo: « .....L'alta definizione di ingegneri dell'anima umana » che il compagno Stalin ha dato agli scrittori sovietici, ha sollevato l'autorità di questi ultimi ad un'altezza sconosciuta e nello stesso tempo li ha obbligati alla massima responsabilità in tutto il loro lavoro creativo... Sotto la guida del Comitato Centrale dell'Unione e del compagno Stalin personalmente, la critica sovietica, conducendo una lotta decisiva contro le influenze nefaste, attivamente e fruttuosamente partecipa all'edificazione della letteratura artistica sovietica ».

Per « *Storia* » abbiamo: « ...Il partito comunista con alla sua testa Stalin e il governo sovietico, attribuiscono una grande attenzione al fronte storico (*sic*), preparando ed educando i quadri storici. In nessun paese del mondo la scienza storica ha avuto per il suo sviluppo condizioni simili a quelle che gli si presentano nell'URSS ».

Per « Zoologia »: « Un grande freno per uno sviluppo ulteriore della Zoologia è rappresentato dal capitalismo. Le conquiste reali della zoologia contemporanea nei paesi capitalistici sono inversamente proporzionali alle sue possibilità, ed è soltanto nell'URSS — paese del socialismo in costruzione — che la Zoologia può porsi i massimi compiti, tanto nel campo della pratica che della teoria ».

Per terminare questo articolo citeremo alcuni brani della Enciclopedia sovietica, che il lettore italiano è particolarmente qualificato ad apprezzare al loro giusto valore.

Dante Alighieri: « ... Dante malgrado tutte le sue ingenue argomentazioni scolastiche dimostra una grande maturità del pensiero politico ed una chiara comprensione degli interessi della sua classe — la borghesia commerciale industriale — interessata all'unità della penisola ».

Ariosto: « ...Il poema dell'Ariosto rappresenta una produzione tipica dell'epoca dell'espansione del capitale commerciale ».

Leopardi: « ...Nelle sue opere, Leopardi ci dà un apprezzamento ironico dell'Europa capitalistica ».

Cavour: « ...egli seppe utilizzare il movimento delle masse agli interessi della rivoluzione borghese e delle aspirazioni all'unità nazionale, agli interessi della nobiltà dell'Italia settentrionale, dei latifondisti, della borghesia industriale ».

Sono queste definizioni un prodotto dell'ignoranza dei redattori? No, esse sono giustificate dal principio enunciato nella prefazione dell'Enciclopedia: « larga illustrazione del movimento della classe operaia, con accentramento della attenzione sulle cose contemporanee ». Nel suo romanzo « 1984 » Orwell scrive che nello Stato di Oceania la storia si rivedeva di tanto in tanto secondo le necessità del momento, è precisamente il principio al quale si sono attenuti i storiografi i quali hanno collaborato alla Grande Enciclopedia Sovietica.

A. Fetzov

PETRARCA « CORTESE »

Continuazione della 1ª pag.

poeta non disdegna di chiamare cortese anche Dio, il perfetto, *sire di cortesia* anche in Dante (V.N., XLII, 3):

« Vedi, *signor cortese*
di che lievi cagion che crudel guerra:
e i cor, ch'indura e serra
Marte superbo e fero,
apri tu, padre, e'nteneriscí e snoda... »
(CXXVIII, vv. 10-14; e così anche in CCLXXXIX, v. 2).

Dopo Dante, questi versi sembrano naturali nel loro senso e nella loro particolare accezione; naturali a noi, ma non così al Tassoni, che vedeva in quel *cortese*, pieno com'egli era di mondo cavalleresco, un che di sconveniente e di inadatto, essendo rivolto a tanta maestà. Mentre il *Signore* aveva staccato la nostra adesione umana e aveva fatto sentire la poesia in un incanto lontano, in un'aria di aristocratico assenteismo; ecco subito dopo invece quel padre, sereno, triste ed umile, che aggruppa tutta la soffusa accoratezza dei versi precedenti e sgorga con candido affetto di trepidante fede. In Petrarca il *cortese* scende sempre dolce e serenante contro termini e stati d'angoscia e di sventura. Da una parte il *signor cortese*, *padre inteneriscí e snoda*, dall'altra *crudel guerra*, *indura e serra*, *Marte superbo e fero*. E' un amor di contrasti, da cui nasce più invocato l'invito alla fede e all'amore. La stessa situazione ritorna spesso nelle *Rime*:

« Lasciato hai, Morte, senza sole il mondo
oscuro e freddo, ancor cieco et inerme,
leggiadria ignuda, le bellezze inferme,
me sconsolato et a me grave pondo,
cortesia in bando et onestate in fondo... »
(CCCXXXVIII, vv. 1-5).

Qui il poeta è più distaccato. Il parallelismo dell'espressione sa di schema retorico. Gli stessi aggettivi, spesso altrove ricchi e vibranti, qui sembrano riempire pause o sospensioni di tono, così quell'*oscuro* e *cieco*. Gli stessi termini, *leggiadria*, *bellezze*, *cortesia*, *onestate*, sono immobili e solenni, e preludono alle personificazioni più fredde dei *Trionfi*. L'umanità di quella *cortesia* è come soffocata e, ad un tempo, diminuita, dagli altri termini che le stanno attorno, dalla leggiadria, bellezza ed onestà. Ma ad essa rimane, pur se circoscritta così duramente, il significato fondamentale che dopo Dante ha il termine *cortesia*: cortesia-bontà.

Aldo Vallone

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma